د. السيد إبـراهيـم
أستاذ النقد الأدبى الحديث

المتخيّل الثقافي
ونظرية التحليل النفسي المعاصر



الكتاب : المتخيل الثقافي
ونظرية التحليل النفسي المعاصر

الكاتب : د. السيد إبراهيم
أستاذ النقد الأدبي الحديث
(مصر)

الناشر : مركز الحضارة العربية

الطبعة العربية الأولى : القاهرة ٢٠٠٥

رقم الإيداع ٢٠٠٥/٢٤٥٤
الترقيم الدولي I.S.B.N.977-291-631-2

الغلاف :
تصميم وجرافيك : ناهد عبد الفتاح

الجمع والصف الإلكتروني :
وحدة الكمبيوتر بالمركز
تنفيذ : إيمان محمد

المتخيّل الثقافي
ونظرية التحليل النفسي المعاصر



- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة، تستهدف المشاركة فى استنهاض وتأكيد الانتماء والوعى القومى العربى فى إطار المشروع الحضارى العربى المستقل .
- يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافى والعلمى مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة
- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب، ونشره وتوزيعه .
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات ايجابية تساعد على تحقيق أهدافه .
- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها، ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية .

رئيس المركز

على عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

مركز الحضارة العربية

٤ ش العلمين - عمارات الأوقاف

ميدان الكيت كات - القاهرة

تليفاكس : 3448368 (00202)

E.mail: alhdara_alarabia@yahoo.com
alhdara_alarabia@hotmail.com

مقدمة

لا يستطيع أي منهج من مناهج النظر في الدراسات الثقافيـــة الآن أن يتجاهل الأفكار التي جاءت بها نظريـــة التحليـــل النفـــسي المعاصرة التي انسربت في ثنايا خطاب مابعد الحداثة وتغلغلت فيه حتى النخاع. إن كثيرا من نظريات الخطاب الثقافي المعاصر تستمد من المفاهيم الأساسية للتحليل النفسي الذي لقي إقبالا لم يشهده مـــن قبل، وبصفة خاصة تحت تأثير أفكار عالم التحليل النفسي الفرنسي الأشهر جاك لاكان الذي أحيا النقد الفرويدي وأعـــاد قراءتـــه مـــن جديد. إن ثمة اهتماما متجددا بهذا الاتجاه في التحليـــل، كمحاولـــة لتجاوز المناهج الشكلية الحداثية. إن عناية النقد التحليلي النفـــسي لا تتجه إلى تقديم نظرية جمالية أو نظام فلسفي منهجي مـــن الأفكـــار يكون موضوعه البحث في المعنى في الأعمال الأدبية مثلا- كيـــف يتولد، أو كيف ينشأ، بل هو يحاول أن يجيب عن ســـؤالين اثنـــين يتعلقان بأفعالنا نحن بني الإنسان: كيف تحدث هذه الأفعال، ولمـــاذا تحدث؟ وهذا هو الذي جعل طريقته في التفسير لاتتضارب مـــع أي رؤية يمكن أن يقدمها منهج آخر من مناهج الدرس النقدي الأخرى، بل هو في الأغلب الأعم يقدم لها يد العون ولا يعتدي على طرائقها الخاصة في التفسير.

وقد حاولت في هذه الأوراق الموجزة عن التحليل النفسي فـــي الدراسات النقدية أن أقدم مدخلا نظريا وآخر تطبيقيا، يقعان في ثلاثة فصول. أما المدخل النظري، وهو موضوع الفصل الأول، فيتعرض

لتاريخ استعمال النظرية الفرويدية في تفسير الأعمال الأدبية، كمقدمة استهلالية للموضوع، ولكنه يتوقف بتفصيل أكثر عند أفكار لاكان ومنهجه في التحليل. أما الفصلان الآخران فيقدم أحدهما تحليلا وافيا ومتقنا لقصة "تحت حصار الثلوج"، وهي قصة قصيرة للكاتب الإنجليزي رتشارد جيفرز الذي عاش ومات في القرن التاسع عشر(ت ١٨٨٧)، وهي القصة التي نشرت في الإنجليزية للمرة الأولى ١٩٩٦م. وصاحبة التحليل هي جيل باركر أستاذ الدراسات الأدبية والنسوية بجامعة لاطون باستراليا. وذلك حتى يتسنى للقارئ أن يرى نموذجا كاملا لتحليل نص أدبي كامل يقوم به بعض رواد التحليل النفسي في ينابيع النظرية الأولى عند أصحابها.

وأما الفصل الثالث، ففيه الدراسة التي أقدمها لشعر امرئ القيس من منطلق الأفكار اللاكانية، وتتركز حول فكرة الرغبة ولاء الأب، وهما من الأفكار الأساسية في التحليل النفسي عند لاكان.

ولا أريد أن أسبق القارئ على هذه الأفكار التي سيجدها بين يديه في هذه الصفحات، ولعله يجد فيها معينا ومرشدا وسبيلا إلى فتح أعمال ونصوص مختلفة تهيب الثقافة العربية فيها بأصحابها وبمنهج التحليل النفسي. والله تعالى من وراء القصد وبه التوفيق والسداد.

الفصل الأول

التحليل النفسي المعاصر

مقدمة نظرية

من الاتجاهات التي صارت في النظرية الأدبية – من جديد– باهتمام مطرد وإقبال متزايد، تحظى الاتجاه إلى استعمال أفكار التحليل النفسي ونظريته في فهم الأعمال الأدبية وتحليلها. وإذا كان النقاد الجدد في الماضي القريب، ومثلهم الشكلانيون الروس وكذلك البنيويون، قد "اجتنبوا التحليل النفسي جميعاً، لما بدا لهم من أنه يفضي إلى درس الأدب خارج نطاق الخصوصية الأدبية، فإن هناك اهتماما متجدّداً به الآن في إطار الرغبة في تجاوز هذه المذاهب الشكلية"(١). وسنحاول هنا أن نعرض للأفكار الأساسية في نظرية التحليل النفسي المعاصرة، مع مقدمة عامة لبيان حال النظرية في مراحلها واستعمالاتها الأولى.

والذي يجدر الإشارة إليهمم والتنويه به بين يدي الكلام عن هذا المنهج من مناهج النقد الأدبي، أن كثيرا من نظريات الخطاب الثقافي المعاصر تستمد من المفاهيم الأساسية للتحليل النفسي"(٢). فهو طريقة في النقد الأدبي يمكن أن توجد جنبا إلى جنب مع غيرها من طرائق التفسير، على خلاف بعض المدارس النقدية الأخرى. وهنا يكون التحليل النفسي مصدر قوة للاتجاهات النقدية الأخرى وعونا لها. وقد صار بالفعل عنصرا داخلاً فيها مختلطا بها، كالماركسية والمذهب النسوي Feminism والتاريخانية الجديدة إلخ. فهذه "يمكنها أن تستعمل طرائق التحليل النفسي في التفسير، من غير أن يؤدي ذلك إلى الاعتداء على طرائقها هي نفسها في التفسير أو الإخلال بها".(٣)

والخطأ الذي وقعت فيه الدراسات الأدبية التي عولت على

منهج التحليل النفسي قديماً، وهو الأمر الذي أكسبها سوء السمعة علي مدى العقود الأولى من القرن العشرين، هو أنها لم تتجه إلى درس النصوص في ذاتها: لم تتجه إلى درس النصوص بما هي نصوص، وإنما جُعلت النصوص سبيلا إلى دراسة مؤلفيها أو قارئيها أو الشخصيات الموجودة فيها؛ فشعر الشاعر ونثر الكاتب إنما هو حينئذ مدخل ليس غير، للوصول إلى معرفة أشياء تتعلق بنفسية صاحب العمل، أو قارئه، أو ما ينطوي عليه العمل نفسه من شخصيات. ولذلك شن النقاد حملة شعواء على هذا النوع من النقد، باعتباره إحدى المعالجات التي لا تتناول الأدب من داخله، وإنما تعالجه من خارجه -معالجة ينحصر نشاطها في واحد من جملة أشياء: "أن تزودنا بدراسة نفسية لشخص الكاتب، أو أن تكشف عن طبيعة العملية الإبداعية، أو تستخلص في الأعمال الأدبية أنماطاً وقوانين، أو تبحث التأثيرات النفسية للأدب على القراء "(٤).

هذا ما قرره صاحبا كتاب "نظرية الأدب" الذي أخرجاه إلى الناس عام ١٩٤٢م، يعني منذ أكثر من ستين عاما. وبعد ذلك بخمسة وأربعين عاما، عاد إلى تكرار ذلك بيتر بروكس أحد نقاد هذا الاتجاه في التحليل النفسي، فقال مفصلا القول في الأمر:(٥)

إن المشكلة الأولى لاستعمال التحليل النفسي في الدراسات الأدبية، أنه لم يخبرنا إلا بالقليل عن بنية النصوص الأدبية وبلاغتها، فأخطأ الهدف مرارا وتكرارا. فهي ثلاث مقولات عامة تلك التي يجنح إليها النقد التقليدي القائم على التحليل النفسي، وتلك هي: المؤلف، أو القارئ، أو الشخصيات التي في النص. ولقد صار واضحًا الآن أن الأول من هذه الثلاثة، وهو ما كان يمثل محور اهتمام التحليل النفسي، هو أوفر الثلاثة نصيبًا من سوء

السمعة. وهو كذلك أكثرها اقتضاءً للمشقة في التخلص منه؛ فعلى الرغم من الإقرار بفكرة اختفاء المؤلف إقراراً لا ينقطع، نراه يعاود الظهور مرة بعد أخرى. كذلك دراسة الشخصيات في ضوء التحليل النفسي التي اكتسبت هي الأخرى سوء السمعة، لا تزال تظهر مرة بعد أخرى في بعض توجهات النقد النسوي. أما المجال الثالث، وهو القارئ، فإنه ما يزال ماضيا في الازدهار؛ حيث تضع الدراسات القائمة على منهج التحليل النفسي فكرة المؤلف بين قوسين لمصلحة فكرة القارئ؛ حيث نرى اليوم للقارئ دوراً كبيراً في صنع المعنى النصي. لكن هذه الدراسات إنما تستبدل بالنص -وهو موضوع التحليل شيئاً آخر، وهو القارئ، شأنها شأن الدراسات التقليدية الأخرى التي تقوم على التحليل النفسي.

وهكذا نرى هذا الانتقاد من بروكس يمتد كذلك إلى تلك الدراسات المعاصرة التي ينشغل بها طائفة من أصحاب نقد استجابة القارئ وهم أصحاب الاهتمام بالتحليل النفسي في الدراسات الأدبية منهم.

ومهما يكن من أمر، فإن بإمكاننا أن نلخص تاريخ النقد القائم على التحليل النفسي منذ ظهوره إلى اليوم في أنه تدرج من الاهتمام بالمؤلف إلى الاهتمام بالشخصية في العمل الأدبي، ثم انصب أخيرا على القارئ ودوره في صنع المعنى في العمل الأدبي، وفي الوقت نفسه اهتم كذلك بالنص نفسه. لكن هذه المرحلة الأخيرة - مرحلة الاهتمام بالنص، إنما تمخضت عما حدث من تطور في دراسة التحليل النفسي.

لكن لنرجع مرة أخرى إلي الوراء لنتكلم عن الأمور بالتفصيل، فالأساس الذي كان اعتمد عليه نقاد الأدب في الدرس

النفسي هو نظريات عالم التحليل النفسي المشهور فرويد. وباستطاعتنا أن نقول إنه هو الذي بدأ هذا النهج في النقد الأدبي، باتجاهه إلى العناية بمؤلفي الأعمال الأدبية، وخصوصاً من كان يعوّل من هؤلاء على الرموز، فيخفي أفكاره تحت عباءة من الصور لا يظهر معناها إلا عند التفسير؛ شأن المؤلف حينئذ- عند فرويد- شأن المريض العصابي neurotic الذي يعمد عقله الباطن إلى أن يدس أفكاره في الأحلام، أو تشاهد منه أفعال غريبة الأطوار لا تفهم إلا في ضوء ما تحتاج إليه من تفسير.[٦] ثم ظل النقد الأدبي يدور لعدة عقود من الزمان بصورة أساسية على فكرة المؤلف، إذ كان يعمد إلى جمع الحقائق البيوجرافية التي تتصل بالكاتب، باللجوء إلى سيرته الشخصية وما كتبه من رسائل وما ألقاه من محاضرات وكل ما يمكن أن يكون له به صلة من وثائق مكتوبة. هذا كله إلى جانب أعماله الأدبية. كانت الفكرة عند النقاد حينئذ أنهم يستطيعون بهذه الطريقة أن يركّبوا شخصية المؤلف بكل ما فيها من غرائب وكل ما تنطوي عليه من ألوان الصراع الداخلي والخارجي، وما يعتريها- وهذا هو الأهم- من أشكال العصاب. لقد ظنوا أنهم يستطيعون بذلك إلقاء الضوء على أي نص أدبي لهذا المؤلف أو ذاك، والكشف عن المحتوى الكامن أو المخبوء في نصوصه المختلفة. وبهذا يمكن تفسير العمل الأدبي على نحو أفضل.[٧]

كان هذا هو الاتجاه الذي سيطر على الدراسات النقدية القائمة على التحليل النفسي حتى حقبة الخمسينيات. وبعض الباحثين يرى أنه السبب الذي دفع النقد قبل هذه الحقبة في هذا الاتجاه، أعني الاتجاه إلى تحليل شخصية الكاتب، ربما كان راجعا إلى فكرة فرويد عن العقل الإبداعي أنه صاخب، متذمر، مُطالب،

أو ما يعبر عنه اللفظ الأجنبي clamorous، فكـان ينظـر إلـى الأعمال الأدبية على أنها صور فانتازية – تخيلية تتـيح للكتـاب مجالا للتنفيس عن رغباتهم المكبوتة، أو يحموا أنفسهم من القلـق الذي يمكن أن يخيم عليهم لذلك.

وبإمكاننا أن نضرب مثلا على هذه الاتجاهات بالدراسة التي قدمتها ماري بونابرت للكاتب الأمريكي إدجار ألان بو، في سـنة ١٩٣٣م، وانتهت فيها إلى أنه كان شديد اللصوق بأمه، فيما يعرف في علم النفس بالتثبيت الذي هو شكل من أشكال الإشباع الجنسي. وقد ظهر هذا اللصوق بالأم أو التثبيت في خروج أشواقه الجنسية المقموعة في بعض الصور الحسية التي ظهرت في قصصه. ومن ذلك البقعة البيضاء على صدر القطـة السوداء. فهـذه البقعـة البيضاء فيما ترى الناقدة تعبير عن لبن الأم.(٨)

ثم جاءت مرحلة أخرى في التحليل النفسي، هي تلك التـي أشرنا إليها بانصراف الاهتمـام عـن شخـصية المؤلـف إلـى الشخصيات نفسها في داخل الأعمال الأدبية؛ مما أدى إلى تحليلات للعمل الأدبي أكثر تعقدا(٩) مما كان يظهر حتى ذلك الأوان، على أي حال. وقد كان ذلك في حقبة الخمسينيات من القرن العشرين، حين جاء جيل من النقاد كان يتجه أولاً إلى تحليـل الشخـصيات الروائية أو المسرحية قبل تحليل شخصية الكاتب. وكانت فكرتهم عن هذه الشخصيات التي ينطوي عليها العمل الأدبي أنها لا تعدو– بقسميها الخيِّر والشرير– أن تكون إسقاطا للجوانب المقموعة فـي نفس الكاتب.

والمثال الذي نشير إليه هنا نموذجاً لذلك، ما كتبه روبـرت روجرز Robert Rogers من دراسة عن القرين the double فـي الأدب. غير أنه ينبغي أن نذكر أن هذه الدراسة جـاءت متـأخرة

نسبيا، فقد ظهرت سنة ١٩٧٠م، يعني بعد حقبة الخمسينيات بفترة غير قصيرة. وصاحب الدراسة يبدأ من النظر إلى الكائن الإنساني على أنه ذو طبيعة ازدواجية إما ثنائية أو متعددة. ثم ينتهي– وذلك بالرجوع إلى فكرة الانفصام dissociation– انفصام الشخصية المعروفة في علم النفس، والرجوع كذلك إلى الفكرة السابقة عن ازدواجية الطبيعة الإنسانية – إلى أن الكتّاب يكشفون، على غير علم منهم في الغالب، عن نفوس أخرى غَرَزِيَّة أو مقموعة.(١٠)

ثم نأتي إلى مرحلة بعد ذلك لاحظ النقاد فيها أن للقراء أنفسهم مفاهيمهم عن كل شخصية من الشخصيات التي يخلقها المؤلف. وبذلك صار تحليل دوافع الشخصيات في العمل الأدبي وتحليل أفعالهم أكثر تعقدا من مجرد عزوها إلى أفكار المؤلف. أكثر النقاد النفسيين يرون أن القارئ يقوم بدور رئيس في تفسير العمل الأدبي. ولذلك كان فهمنا لأنفسنا، باعتبارنا قراء، وتحليلها من وجهة نظر فرويدية مسألة أساسية في تفسير العمل الأدبي.(١١) فإذا كان المؤلف يخلق الشخصية، فالقارئ يعيد خلقها من جديد مضفياً عليها وعلى النص كل خبراته ومعارفه السابقة. والشخصيات حينئذ قسمة مشتركة بين المؤلف والقارئ. ولذلك كان يلزم في تفسيرٍ أي قصة تحليلُ المؤلف وتحليل القارئ كذلك تحليلا نفسيا. من هنا صارت طرائق القراء في فهم الشخصيات المختلفة وتفسيرها جزءًا لا يتجزأ من تفسير النص، وتغيرت بذلك بؤرة البحث إذ اتجهت إلى سيكولوجية القارئ أيضاً.

ومن أهم النقاد الذين اتجهت اهتماماتهم هذه الوجهة، نورمان هولاند Norman Holland. وهو من نقاد الأدب الذين مرنوا في مجال التحليل النفسي. وقد أعانت أفكاره التي اتجهت

إلى القارئ أكثر من اتجاهها إلى النص، على تأسيس مدرسة أخرى، هي مدرسة نقد الاستجابة Reader Response؛ ذلك أن "الذي يشدنا نحن القراء إلى نص ما إنما هو تعبيره على نحو خفي عن الأشياء التي نرغب في سماعها، فنُعجَب به، بمقدار ما نستهجنه حين لا نسمعها".(١٢)

وقد كتب هولاند عام ١٩٧٠ مقالة جعل عنوانها: العقل الباطن للأدب The Unconscious of Literature. ويمكن النظر إلى هذه المقالة على أنها تلخص موقف هذه الطائفة من النقاد النفسيين. يقول:

> حينما ينظر المرء في قصيدة من منظور التحليل النفسي، فإنه ينظر إليها نظرته إلى حلم من الأحلام – نظرته إلى مريض نموذجي يتكلم من فوق أريكته (عند الطبيب النفسي)، لكنه يتكلم حينئذ في أوزان البحور الشعرية. إن المرء يبحث إذ ذاك عن مستويات الفنتازيا التي تصاحب اللغة، وأقصد بها المراحل المعروفة في تطور الطفولة: المرحلة الشفوية (حيث تلابس الرغبة في الغذاء رغبة الطفل الجنسية الطفولية)، والمرحلة الشرجية (ولذة الطفل فيها إنما تكون في التبرز)، والمرحلة الإحليلية (وفيها يكون التبول أساس اللذة)، والمرحلة القضيبية (حيث يكون عضو الذكورة أو ما ينوب عنه لدى البنت هو محل اللذة)، و أخيرا المرحلة الأوديبية (١٣).

ثم يحلل هولاند قصيدة لروبرت فروست(١٤)، هي قصيدة ترميم الحائط Mending the Wall. وهو لا يقوم بتحليل الشاعر، بل القصيدة، على أنها فانتازيا تتعلق بالمستوي الشفوي بصفة

خاصة. وهو شيء لا ينفرد به المؤلف وحده دون الناس، أو دوننا نحن القراء. فـــ "ترميم الحائط" قصيدة حول هدم الحـــائط الـــذي تقيمه الذات المنعزلة، أو التي تبحث عن فرديتها، حتى يتسنى لها أن تعود إلى وضع الاقتراب من الآخر. هذا الآخر الـــذي يـــضم كذلك إليه، وربما بصورة جوهرية، الأم التي تقوم بالإرضاع.

هذه كلها محاولات النقد الأدبي أن يفيد من التحليل النفـــسي لكن عند مستوى يقع بعيدا عن الاهتمام بالنص نفسه. أمـــا توجـــه الدراسات التحليلية النفسية إلى النص نفسه، باعتباره بنيـــة لغويـــة، فقد كان لأفكار عالم التحليل النفسي الفرنسي جاك لاكان أثرها فـــي ذلك. فللنص بهذا الاعتبار عقل أو نفس psyche. تقول كامدين Vera Camden : "للنص نفسه– عند لاكان– باعتباره بنية لغوية– نفس/ عقل خاص به. وأما قبل لاكان فكان تطبيق نظرية التحليل النفـــسي على الفن يتجه إلى بحث سيكولوجية المرء، سواء كـــان فنانـــا أو شخصية من شخصيات العمل الأدبي أو كان الجمهور".[١٥]

وسواء كان الناقد الأدبي ممن يعول في التحليل النفسي على هذا الاتجاه أو ذاك، وعلى أفكار هذا العالم النفسي أو ذاك، لابـــد من الإقرار بأن فرويد هو الأب المؤسس لأي صورة مـــن هـــذه الصور النقدية؛ فهي ترجع جميعا إلى نظرياته وتقنياته في التحليل. ويقع في القلب منها فرضيته القائلة بأن الفنان امرؤ عصابي، وأنه إنما يختلف عن سواه من مرضى العصاب بقدرته علـــى تجنـــب عواقب ذلك العصاب وما يتمخض عنه من جنون أو تدمير للذات. وهو إنما تواتيه هذه القدرة بلجوئه إلى الفن، فيوجد لنفسه خطوط رجعة وطرقا للعودة إلى حالة الصحة العقلية.

والنص الأدبي عند فرويد إنما هو فانتازيا أو حلم. ولـــذلك

يعامله النقاد عند التحليل معاملة الحلم، وذلك بافتراض أنه رغبة مقنعة[١٦]، أي تختفي وراء قناع.ثم إن كل رغبة من رغباتنا الحالية إنما ترجع بطريقة ما إلى طفولتنا التي كنا نتطلع فيها إلى إشباع حاجاتنا الجسدية والنفسية، أي على المستويين الحسي والعاطفي. وهذه الرغبات الطفولية التي سبق أن أُشبعت هي الأساس الذي تتمخض عنه الذكريات التي تبعثها فينا رغباتنا الجديدة أو الحاضرة. فهذه الرغبات خلق جديد لذكرى من عهد سابق هو عهد الطفولة، وخاصة في المرحلة الأوديبية– ذكرى تطفو على سطح اللاشعور ويصوغها الشعور في شكل مدركات حسية وعواطف وغير ذلك من محتويات حياتنا الحاضرة. وكثيرا ما تكون الرغبة من القوة ومجافاة القوانين الاجتماعية بحيث لا يعترف بها الـ"أنا"، فيخرجها في صورة مموهة، فيتذكر الحالم شيئا مختلفا، وهو ما يسمى بالمحتوى الظاهري للحلم Manifest Content الذي يدلي به الحالم لمحلله النفسي[١٧]. وهنا يجب على المحلل أن يكشف المستور وأن ينزع النقاب الذي يختفي تحته المحتوى الكامن Latent Content طبقة بعد طبقة، حتى يصل إلى الرغبة الحقيقة للحالم، شأنه في ذلك شأن الأركيولوجي، أو باحث الآثار الذي يكشف عن الموقع الأثري طبقة بعد طبقة حتى ينجلي له ذلك الموقع. في العمل الأدبي إذاً هناك القصة الظاهرة، وهناك القصة الكامنة التي تقع طول الوقت تحت قمع الرقيب الذي هو الـ"أنا". وهذه القصة الكامنة هي المعنى الحقيقي للعمل الأدبي. والغالب أن يكون لها صلة بذكريات المرحلة الأوديبية.

العمل الأدبي إذاً إنما هو فانتازيا أو حلم. وغرض الكاتب مما يكتبه أن يشبع رغبة مكبوتة ترجع، بصفة خاصة، إلى عهد الطفولة. وللكشف عن هذه الرغبة يلجأ الناقد النفسي التحليلي إلى جملة من المفاهيم والإجراءات التي استعملها فرويد في تحليل الأحلام. فالجانب الحَرْفي من العمل الأدبي يطلق عليه المحتوى

الظاهر، وينظر إليه كما ينظر إلى ظاهر الحلم أو ما قد يسمى قصة الحلم. والناقد الأدبي يكشف عن المحتوى الكامن للعمل الأدبي بالطريقة نفسها التي يحاول بها المحلل النفسي أن يستخلص ما يسمى بأفكار الحلم dream thought من قصة ذلك الحلم.

وعند فرويد كلمتان: التكثيف condensation والاستبدال displacement. وهما معا تشرحان نوعين من العمليات العقلية يموه العقل بهما رغباته ومخاوفه، أي يظهرهما (الرغبات والمخاوف) في صور غير صريحة أو مباشرة. في التكثيف تظهر- في قصة الحلم- مجموعة من الأفكار أو الأشخاص متجاورة في صورة واحدة وكأنها شيء واحد. أما في الاستبدال، فيحل شخص ما، أو رغبة ما أو قلق ما، محل شخص آخر، أو رغبة أخرى أو قلق آخر بينه وبينه ارتباط بعيد قائم على جملة من التداعيات لا يستطيع أن يكشف عنها أحد غير المحلل(١٨).

العمل الأدبي مرة أخرى كالحلم، كلاهما نشاط عقلي، وكلاهما عمل من أعمال الخيال يكشف العقل فيه عن نفسه- هذا العقل الذي يختلقهما اختلاقاً حتى وإن يكن لهما صلة بالواقع؛ لأن هذه الصلة غير حرفية.

إن فرويد مَعْنِيٌّ أساسا بفهم طبيعة العقل الواعي على نحو مباشر أو غير مباشر. وهو في كتاباته يتتبع فكرة قديمة مفادها أن العقل الإنساني ثنائي بطبيعته، فهو ينقسم إلى قسمين: الـ"هو" Id، وهو ذلك الجانب اللاواعي من النفس الإنسانية الذي تحكمه الشهوة والغريزة واللامعقولية، والـ"أنا"ego وهو ذلك الجانب الذي تحكمه العقلانية والمنطقية والانضباط الواعي(١٩). أما الـ"أنا" العليا super ego، فشيء لاوجود له إلا خارج النفس تقريبا. وهي التي تقوم

بإصدار الأحكام الأخلاقية ومطالبتنا بالتضحية من أجل قضايا الخير، حتى وإن تكن التضحية لا تقوم على أساس منطقي أو معقول.

ومعنى أن الـ"أنا" العليا خارجنا، هو أن كثيرا مما تُوجِّهنا إليه من سلوك أو تفكير إنما تعلمناه من آبائنا أو من المدارس والمؤسسات الدينية. ونحن نقوم بكبت ما تنهانا الأنا العليا عنه، فندفعه إلى العقل الباطن. ونظرية الكبت من إسهامات فرويد الكبرى في دراسة النفس. وتذهب إلى أن كثيرا مما يقع في العقل الباطن قد جاء إليه بفعل العقل الواعي الذي هو رقيب على الغرائز يقوم بدفعها إلى منطقة سرية هي ذلك العقل اللاواعي. والأشياء التي تقع تحت طائلة الرقابة – رقابة الوعي، غالبا ما تنطوي على رغبات جنسية طفولية تُدْفَع إلى اللاوعي ولا تظهر إلا في صورة مموهة، في الأحلام وفي زلات اللسان وفي النشاط الإبداعي الذي يتولد عنه الفن، وفي السلوك العصابي. يقول باسلر Basler : "منذ بداية التاريخ المدون وهذه الرغبات ممنوعة بفعل المحرمات الاجتماعية والدينية القوية. وقد اعتبرت لذلك شيئا مخالفا لما هو طبيعي .... وقد وجد فرويد في الأحلام بصفة خاصة دليلا واسعا على وجود هذه الرغبات ...... ومن هنا كان تصوره أن الدوافع الطبيعية حين يُحكَم عليها بأنها "خطأ"، قد تُكبَح ولكنها لا تمَّحي ...... وتتخفى هذه الدوافع في اللاشعور، في ثوب من الرموز، ويعدها العقل في حال اليقظة هراءً لا معنى له"[٢٠] ووظيفة الأنا أن تتوسط بين الرغبات الغرَزية (نسبة إلى الغريزة)، وخاصة الجنسية، للـ"هو"، ومطالب الضغوط الاجتماعية التي تقوم بها الأنا العليا. فإذا حكمت الأنا أو الوعي على شيء بأنه غير مقبول، قمنا بكبته، إيداعه في اللاشعور. وأكثر ما يكبت فينا بفعل الأنا هو تلك الرغبات الجنسية التي تعود إلى الطفولة الأولى.

إن الإنسان يمر في طفولته- حسب فرويد- بثلاث مراحل تتداخل فيما بينها وتتقاطع؛ وهذه المراحل هي- كما مر بنا في

الكلام على هولاند: الشفوية والشرجية والقضيبية (نسبة إلى آلـة الذكورة). أما الشفوية فتتمثل في مص الطفل ثدي أمـه اسـتمدادا للغذاء، فتستثار فيه عندئذ الطاقة الجنسية أو الليبيدو Libido. هنا يكون الفم هو المكان الذي تستثار منه الشهوة، فيستطيع الطفل فيما بعد أن يحصل على متعته بمص اللسان، بل إن استمتاع البـالغين بالقبلة الجنسية راجع إلى كون الفم مركزا قديما للـشهوة. وفـي المرحلة الشرجية، وهي المرحلة الثانية، تأتي متعة الطفل من كونه يخرج الخبث، أو الغائط من الدبر، فيشعر أن ذلك يجلب له ألوانا من الراحة والاستمتاع. هذا كلام فرويد. الشرج حينئـذ منطقـة الشهوة، وذلك راجع إلى أن الطفل في هذه المرحلة تسيطر عليـه السادية sadism لأنه يستمتع من خلال التغوط بالطرد والتـدمير، أي طرد المادة التي تمر من جسده. ويتعلم الطفل في الوقت نفسه أنه يستطيع بإمساك الغائط التحكم في الآخرين والسيادة عليهم.

هذا أيضا كلام فرويد. وربما كان من الواجب أن ننتفع بمـا تعلمه العقل الحديث من دروس في بحث الأيديولوجيات الباعثة على ألوان بعينها من الفكر. وهنا ربما جاز لنا أن نذهب إلى أن فرويـد يصدر في تفكيره عن عقلية يهودية يغلب عليها اتجاهـات بعينهـا كالحسية والشهوانية وألوان الشذوذ الجنسى خاصة. ولنا أن نـتعلم من دروس الاتجاهات النسوية في رد كلام فرويـد الـذي يتعلـق بالمرأة. وهذا يؤكد أن ذلك كله يحتاج في مدافعته إلى نهوض الفكر الإسلامي القادر على احتواء ذلك كله والنظر إليه من كـل زوايـا النظر الممكنة. وهذا أمر لم يقدر له بعد أن يخرج إلى النور.

مهما يكن من أمر فلا محيد عـن معرفـة كـلام فرويـد والاجتهاد في فهمه على أتم ما يمكن من الوجوه.

أما المرحلة الأخيرة، وهي المرحلة القضيبية، ففيها تتجـه رغبات الطفل الجنسية، أو الليبيدو، إلى أعضائه هـو الجنـسية. ويتحكم حينئذٍ مبدأ اللذة في الطفل بصورة أساسية، فلا يرى غيـر ذاته ولا يهتم بشيء البتة سوى لذته، ويكون حينئذٍ سادياً، فلا تتجه ميوله إلا إلى تأكيد الذات.

ولا يدرك الطفل في هذه المرحلة الفرق بين الذكر والأنثى. وعليه- إن كان مقدرا له أن ينتقل إلى مرحلة البلوغ الطبيعي- أن يتقدم نحو الإحساس بذكورته أو أنوثته، إن كان ذكرا أو كان أنثى. وهذه المعرفة لديه بالجنس الذي ينتمي إليه لا تحدث إلا من خلال ما سماه فرويد عقدة أوديب. وهذا يحدث في مرحلة متأخرة بـين الثالثة والسادسة. في هذه المرحلة يرغب الطفل في امـتلاك الأم: الذكر يرغب لاشعوريا في الاتحاد الجنسي بالأم. وكذلك الأنثـى. وإذاً فرغبات الأنثى المتجهة نحو الأم تقوم-عند فرويـد- علـى أساس من الجنسية المثلية، أو السحاقية homosexuality.

لكن الطفل يتبين حينئذٍ أن له منافسا على حـب الأم، وهـو الأب. وهو يستطيع أن يفسر موقف الأب عند ذلك تجاه الأم تفسيراً جنسيا، نظرا لما كان قد تحصل له قبل ذلك في المرحلة القـضيبية من معرفة بأعضائه التي تستثار منها الشهوة. فإن نما الطفل نموا جنسيا طبيعيا، كان عليه أن يمر بعقدة الخـصاء: الـذكر يعـرف بملاحظة نفسه ومقارنة ذلك بأمه وأخته أنّ له كالأب عضوا ذكريا. ويخشى خصاء الأب له إن هو استمر في رغباته الجنـسية لـلأم، فيقمع حينئذٍ هذه الرغبة ويتوحد بأبيه على أمل أنه سيكون له كأبيه امرأة يتملكها يوما ما. هذا نوع من تأجيل الرغبات، وهو بالنـسبة للطفل أمر ضروري، إن قام به نجح لاشعوريا في الانتقـال إلـى مرحلة الرجولة[21]. إن فرويد هنا يصف الصراع مع الواقع، فمبدأ الواقعية reality principle يناضل ضـد مبـدأ اللـذة pleasure

principle في عقل الإنسان. وتتعلم الذات خلال هذا الصراع أن تؤجل لذتها وترضى بتحمل الكدر والألم والتواؤم مع المطالب الاجتماعية، حتى يتأتى لها مستقبلا أن تحقق رغباتها(٢٢).

هذا بالنسبة للذكر. أما الأنثى فتدرك لا شعوريا أنه قد جرى عليها الخصاء بالفعل كأمها، فتحول اهتمامها حينئذ إلى أبيها الذي يمتلك هذا الشيء، وهو العضو الذكري، الذي تتجه رغبتها إلى أن يكون لها مثله، فيتم لها عندئذ التحرر من الأم. لكن تفشل الأنثى في اجتذاب الأب وترجع إلى الأم مرة أخرى. هنالك تتوحد بالأم – الأم التي تمتلك الرجل (الأب). ترى الأنثى بتوحدها بها أنها ستصبح مثلها يوما ما. وبهذا تتمكن من العبور إلى مرحلة النضج كامرأة وتهدأ سورتها أو رغبتها القديمة التي يسميها فرويد حسد القضيب penis envy.

إلى هنا يكون الطفل قد اختزن في عقله الباطن كثيرًا من الذكريات المؤلمة تتعلق برغباته الجنسية المقموعة وغضبه الجامح ثم شعوره بالذنب وغير ذلك. وهنا لا يكف اللاشعور عن التأثير على الشعور. ويتمثل هذا التأثير في الشعور بالدونية inferiority، والشعور بالذنب، كما يتمثل في الأحلام والكوابيس والأفكار اللامعقولة. يجد اللاشعور متنفسا له في الأحلام وتظهر الأمنيات– أو الرغبات المدفونة– على هيئة رموز. لكن الشعور ربما شق عليه ما تجلبه هذه الأمنيات معها من مشاعر ممضة ككراهية الذات أو الغضب العنيف. لذلك يتحول الغضب من غضب على امرئ ما إلى غضب على شيء آخر، وذلك من خلال عملية الاستبدال المعروفة. فإن كان اسم الرجل الذي ينصب عليه الغضب مشتقا من اسم فاكهة مثلا كالتفاح، ولدينا مثلا في العربية الاسم سيبويه الذي هو علم أعجمي من كلمتين معناهما بالفارسية رائحة التفاح، وفي الإنجليزية يظهر لفظ التفاح في العلم الأجنبي

Appleby، فقد يظهر هذا الرجل في الحلم علـى هيئـة تفاحـة عطنة. ظهور التفاحة العطنة في الحلم قد تعني عند فرويد شعورا بالغضب مكبوتا على هذا المسمى بهذا الاسم. هذا مثال على إحدى العمليتين الأساسيتين للأحلام، وهي عملية الاستبدال. أما العمليـة الثانية وهي التكثيف، فهي تقنية أخرى من تقنيات الحلم التي يلجأ إليها الحالم هي أيضا.

أما إذا لم تجد هذه المشاعر المكبوتة متنفسًا لها في الأحلام أو في النكتة أو زلات اللسان، فإن الـ"أنا" والـ"هو" يدخلان فـي معركة يطلق عليها فرويد اسم العضاب neurosis الذي يعبر عن نفسه في صور غير طبيعية جسدية أو نفسية، تتدرج من الخـوف من المرتفعات إلى الشعور بالصداع المدوي في الـرأس. ومـادة الأدب تتشكل -عند فرويد- من هذه الصراعات الداخلية التـي لا تجد لها حلا فتتحول إلى عصاب neurosis. فالعمل الأدبي ما هو إلا تعبير عن عقل الكاتب الباطن. ومن ثم يجب معاملته معاملـة الحلم وتطبيق تقنيات التحليل النفسي عليه للكـشف عـن دوافـع الكاتب الدفينة وأمنياته المقموعة[٢٣].

لكن جاء من تلامذة فرويد من لم يوافقه على ما ذهب إليـــه، وقال بالتفرقة بين اللاشعور الشخصي واللاشعور الجمعـــي، وهـــو الطبيب وعالم النفس المشهور كارل جوستاف يونج، أشهر تلامذته على الإطلاق. اللاشعور الشخصي عند يونج يشتمل على جميع ما يقع لنا كل يوم في حياتنا الشخصية أو الخاصة. وهذا يختلف مـــن إنسان لإنسان. أما اللاشعور الجمعي فشيء واقع في أعماق الـــنفس الإنسانية. وهو مخزون من المعارف المتراكمة والتجارب والصور يشترك فيها البشر جميعا. والناس في كل مكان في العـــالم تتماثـــل استجاباتهم تجاه أساطير أو قصص بعينها. الاستجابة هنا واحـــدة. والسبب في ذلك لا يرجع لكون كل واحد منهم على علـــم بالقـــصة نفسها، لكن إلى ذكريات الجنس البشري التـــي تقبـــع فـــي عمـــق اللاشعور الجمعي. وهذه موجـــودة علـــى هيئـــة أنمـــاط أصـــلية archetypes، هي صور التجارب الإنسانية التـــي تتكـــرر. ومـــن أمثلتها: الميلاد والموت والبعث والفصول الأربعة والأمومة وغيـــر ذلك. وهي تعبر عن أنفسها في قصصنا وأحلامنا وأدياننا وتخيلاتنا. وكل أولئك يستثير فينا عواطف عميقة لأنه يوقظ ما هو مخزون في العقل الجمعي، فتتولد من ثم مشاعر لا يستطيع القارئ أن يـــتحكم فيها على نحو مطلق.

وقد مضى يونج، خلال حقبة العشرينيات بأســـرها وحتـــى وفاته عام ١٩٦١م، في تطوير أفكاره حتى استقر مذهبـــه الـــذي يعرف بعلم النفس التحليلي Analytical Psychology. وهو غيـــر

التحليل النفسيPsychoanalysis. والنقد الذي يطبق نظرياته وطرائقه يعرف بنقد الأنماط الأصليةArchetypal Criticism. وممثله الأول في القرن العشرين غير منازع هو نورثروب فراي الذي نشر كتابه "تشريح النقد" عام ١٩٥٧م. ويذهب فراي إلى أن الأدب برمته ما هو إلا قصة واحدة مكتملة يسميها الأسطورة الأحادية monomyth. ويصور ذلك برسم دائرة تنقسم إلى أربعة قطاعات أو أوجه، كل وجه أو قطاع منها يناظر فصلا من فصول السنة كما يناظر في الوقت نفسه تجربة كبرى من تجارب الإنسان. هذه الأوجه الأربعة تجري على هذا النحو: الوجه الرومانسي romance phase، ويقع في أعلى الدائرة. وهو عبارة عن قصة الصيف: قصتنا الصيفية نحن أبناء الجنس البشري. وهي القصة التي تتحقق لنا فيها جميع الأماني ونصل إلى السعادة التامة. والوجه المضاد للوجه الرومانسي، وهو الشتاء ويقع في أسفل الدائرة. وهذا الوجه يحكي- باعتباره نقيض الصيف- قصة القيد والسجن والإحباط والخوف. وعلى يمين الدائرة، وذلك في منتصف المسافة بين الصيف ونقيضه يقع الربيع وهو الكوميديا. وهذا الوجه يحكي قصة النهوض من العثرة وخروجنا من الإحباط إلى السعادة والحرية. وفي الجهة الأخرى من الدائرة، وهي الجهة التي تقابل الربيع تقع التراجيديا، وهي فصل الخريف، أو قصة العثرة والسقوط- السقوط من الرومانسية والسعادة إلى الكارثة. وكل قصصنا- على ما يذهب فراي يمكن أن نحدد موضعا على هذه الدائرة.

هذا الاتجاه هو ما انصب عليه اهتمام النقد الأدبي في الخمسينيات. وقد أدى هذا إلى إخمال أفكار فرويد في مجال النقد

الأدبي، فلم يبق على الولاء لها غير نفر قليل من النقاد. وقد استمر الأمر على هذا الحال حتى حقبة الستينيات، حين وقع تحول جوهري على يدي عالم التحليل النفسي الفرنسي جاك لاكان الذي أعان على إحياء النقد الفرويدي من جديد، فصار اليوم من التحليلات النفسية الرائدة للأدب[٢٤].

ومن الواجب أن نشير ككثير من النقـاد[٢٥] إلـى صعوبة كتابات لاكان، وأنها ليست رهن تفسير واحد بعينه، بل هي منفتحة لأكثر من تفسير. وقد رفض هو نفسه عن عمد كل ألـوان حسم المعنى، فكان يصوغ محاضراته ومقالاته على نحو يحاكي عمـل اللاشعور، بحيث تتطلب تلك المحاضرات والمقالات من قارئهـا أو دارسها أن يقوم بما يقوم به المحلل النفسي إزاء مـا يتـصدى لـه بالتحليل. لقد كان لاكان رائد تراث بأسره في قراءة فرويد. وقد أقام قراءته على أساس أن فرويد كاتب مبدع أكثر منه صاحب منظومة علمية صارمة. كانت قراءة لاكان لنصوص فرويد تختلف اختلافـا جذريا، وبصفة خاصة ما يتعلق بطروء النفس أو الذات أو تـشكلها وانبثاقها إلى حيز الظهور[٢٦].

إن لاكان يركز على الأحلام شأنه شأن فرويد. لكنه يقرر أنها تقوم على مبادئ بنيوية لغوية، كاللغة نفسها[٢٧]. فإذا كان فرويد قـد قرر أن اللاشعور قائم على الفوضى، فقد خالفه لاكان فـي ذلـك، وذهب إلى أنه قائم على البنية structured كاللغة[٢٨]. واللاشـعور كذلك لغة. ومن ثم فهو ليس نتيجة الكبت أو مـن أعـراض ذلـك الكبت- كما رأى فرويد .وإنما هو خطاب.discourse[٢٩] وهنا يتجه لاكان إلى سوسير، ويمضي معه في سلسلة من الجدل والاستدلالات ينتهي فيها إلى أن يخالفه في كون الكلمة- أو الرمز- تحمل مدلولا بعينه. اللغة عنده- أعني لاكان- استعارية بـصورة أساسـية[٣٠]. وهناك مقاومة ذاتية داخل اللغة للإلماع بالمعنى signification. فهذا الإلماع أمر لا يتيسر إلا بواسطة الاستعارة. والاستعارة حينئذ خلق

مدلول جديد[٣١]. وهي اللحظة التي يتم نسخها ما إن تكـون، فـلا يتكون مدلول إلا وهو دال لمدلول آخر. وهذا هو معنى الاسـتعارة في كلامه. المدلول- بعبارة لاكان المشهورة- يتزحلق تحـت دال يطفو[٣٢]. على أن سوسير قد ذهب إلى أنه "لا وجود في اللغـة إلا للاختلافات"[٣٣]. وإذاً لا يتحدد المعنى علـى نحـو تلقـائي[٣٤] أو بصفات ذاتية في العلامات، وإنما بعلاقاتها بالعلامـات الأخـرى. وهذه النظرية تتضمن أن الكلمات والمعاني في تغير أبـدي بتـأثير العدوى الدلالية التي تنتقل إليها من جيرانها. وإذاً لا يمكـن تثبيـت المدلول في علاقة أبدية مع الدال[٣٥].

لكن الفالوسphallus – عند لاكان – هو الدال الذي يعـين غيره من الدوال على تحقيق اتحاده بمدلول[٣٦]. وهو لذلك الـدال المتميز. الفالوس هو الذي يقدم هذا التثبيت الوقتي المنشود. فهـو باعتباره دالا على الفرق بين الجنسين: الذكر والأنثـى، يـنهض للدلالة – كعلامة – على كل الاختلافات في بنية النظام الرمزي. الفالوس هو القارورة الخشبية الوسطى في لعبة البولنج bowling، إن أنت أصبتها تأثر سائر القارورات وسقط إلى الأرض. إنه يقوم – في زعم لاكان- مقام الإله، بوصفه الضامن المطلق للمعنـى. لكن مع اختلاف وحيد: أن الفالوس هو الغياب الذي يتقدم كل ألوان الفقد، وليس الحضور الذي يتقدم كل الكائنات[٣٧].

إن هذا يمكن شرحه بمزيد من الإيضاح إذا جئنا للكلام عن الرغبة Desire. الرغبة لا تنتهي عند مدلول نهائي؛ لأنها مؤسسة على الفقد. ولكنها تتدافع من علامة إلى أخرى بحثا عن إشباع لا يتحقق أبدا. وهكذا سلسلة العلامات. فهي "حلقات في عقد هو نفسه حلقة في عقد آخر مركب من حلقات"[٣٨].

الفالوس الذي ارتبط في نظرية لاكـان بالفقـد والغيـاب، لظهوره مع ظهور النظام الرمزي الذي ارتبط هو كذلك بالفقـد، ومن ثم بالرغبة، يقوم هنا بوظيفتـه كقيمـة تبادليـة exchange value. هذه الفكرة–فكرة التداول يصورها لاكان بالاستعانة بقصة "الرسالة المسروقة"The Purloined Letter لإدجار ألان بـو، حيث الرسالة يتداولها الملكة والوزير والمفـتش الـسري. تقـول إلمان[٣٩]: وعلى الرغم من أن لاكان لـم يطـابق الرسـالة قـط بالفالوس على نحو واضح، فإنه يغـري القـارئ بالقيـام بهـذا الاستنتاج: لأن الرسالة شأنها شأن الفالوس تقوم بوظيفتها كـدال فارغ يعتمد معناه على وضعه أكثر مما يعتمد على محتواه الذي لم ينكشف قط.

وقصة بو تدور حول اكتشاف المخبر الـسري أو المفـتش ديوبين لرسالة كان قد سرقها الوزير من الملكة. وتقع القـصة فـي مشهدين، تسرق الرسالة فيهما بالطريقة نفسها. في المـشهد الأول يقتحم الوزير د ـــــ المكان الذي دخل فيه الملك على غير توقـع على الملكة في غرفتها الخاصة. ويلمح الوزير قلق الملكـة التـي أرادت ألا تلفت انتباه الملك إلى الرسالة التي كانت بين يديها، فألقتها على المائدة، وتظاهرت بقلة أهميتها. لم تحرص الملكة على إخفـاء الرسالة. وبذلك انخدع الملك. وهذا ما أرادته. لكن الوزير د ـــــ فطن للأمر والتقط الرسالة. لم تقدر الملكة على فعل شيء خشية أن تلفت انتباه الملك. أما في المشهد الثاني فيقع للوزير مثل مـا وقـع للملكة تماما: يذهب البوليس للبحث عن الرسالة، فيكـرر الـوزير بالضبط طريقة الملكة في إخفاء الرسالة: يتركها في إهمال متعمـد بين رسائله، فينخدع البوليس. لكن يدخل إذ ذاك المفتش ديوبين الذي يلمح الرسالة على الرفوف القائمة فوق المدفأة، ويقوم بالدور القديم

نفسه الذي قام به الوزير من قبل: يُبيّت النية على سرقة الرســالة، ويعود ليستبدلها برسالة تشبهها بعد أن يغافل الوزير.

تلك هي قصة الرسالة المسروقة التي يعدها لاكان تصويرا أليجورياً allegorical لنظرية التحليل النفسي، من جهة أن النظــام الرمزي هو الذي ينشئ الذات[٤٠]. يقول: إن محتوى الرسالة لــم يكشف عنه أبداً. وتطور القصة لا يأتي من جهة شخصياتها، ولا من جهة محتوى الرسالة. ولكن من وضعية الرسالة في علاقتهــا بمثلث الأشخاص (الملكة – الوزير– المفتش) في كل مشهد. هــذه الوضعية تتحدد عند لاكان بثلاثة أنواع مــن اللمحــات: اللمحــة الأولى لا ترى شيئا، وهي نظرة الملك ورئيس البوليس. والثانيــة ترى أن اللمحة الأولى لا ترى شيئا وتظن سرها مصونا، وهــي نظرة الملكة ونظرة الوزير في المشهد الثاني. واللمحة الثالثة ترى أن الأوليين تتركان الرسالة "المخبأة" في المتناول. وهــي لمحــة الوزير في المشهد الأول ولمحة ديوبين . الرسالة حينئذ تشبه الدال الذي تتداوله الذوات تداول الضمائر في نظرية عالم اللغة الفرنسي إميل بنفنست.

فما هي نظرية بنفنست؟ الضمائر أنا، وهو، وهي إلخ ليست إلا أوضاعا تتخذها الذات الواحدة: حينما أقول: أنا، مخاطبا عليــا بــ "أنت"، ينقلب الوضع بعد حين ، وذلك حينما يتكلم علــي فــي مقام الرد على ما أقول. هنا تصبح "أنت" أنا، وتصبح "أنا" أنــت. وهكذا. ونحن لا نستطيع أن نتفاهم أو نتواصل فيما بيننــا إلا إذا قبلنا بهذه المبادلة للأوضاع. من أجل ذلك فإن الــنفس ego التــي تقول "أنا" في عبارة مثل العبارة الآتية: "أنا سأشتري هذه السيارة غدا"، ليست هي تلك الــ "أنا" الموجودة في العبــارة. الأنــا فــي

العبارة شيء والذي يشترى السيارة شيء آخر. هذا أمـــر نؤكـــد ضرورة الالتفات إليه. "أنا" في العبارة يطلق عليها الذات موضوع القول subject of enunciation، والذات التي تنطق بالعبارة يطلق عليها الذات فاعلة القول subject of enunciating .

الرسالة في قصة بو تعمل عمل الدال بخلق أوضاع الـــذات بالنسبة لشخصيات القصة[٤١]. وتفسير لاكان للقصة يظهر أسبقية البنية. فالشخصيات characters في القـــصة تتغيـــر شخـــصياتها their personalities وهي تغير أدوارها. وسلوكها يتشكل بالدور الذي تلعبه في كل مشهد. ولا يقتصر ذلك على أفعالها، بل يشمل أفكارها ومشاعرها وأسلوبها. فالوزير د ـــــ يظهـــر حـــصافة وبراعة حين يقوم في المشهد الأول بدور اللص. لكنه في المشهد الثاني يأخذ في أداء دور الملكة حين تصير الرسالة بيده ويستحوذ عليها، فيتقمص خصائصها ويقوم بالدور بحذافيره. والشيء نفسه يقع لديوبين؛ إذ ينتقل من دور اللص، في المشهد الثاني، إلى لعـــب دور الملكة في نهاية القصة. يقول لاكان: إننا نتوحد ببنية العلاقة في مجموعها the whole structure of relationship. وإذا جاز أن نقول إن المؤلف أو القارئ يتوحد أي منهما بأي شخصية من شخصيات القصة، فإن ذلك لا يكون على النحو البسيط الذي ذهبت إليه ماري بونابرت حين قامت بتحليل القصة وطرحت أوجها مـــن التـــشابه منبثة على نحو عشوائي بين بو والمفتش ديوبين، أو بينـــه وبـــين الوزير د ـــــــ[٤٢].

ونعود إلى فكرة الاختلاف التي سبقت مرة أخرى. تـذهب مود إلمان Maud Ellmann إلى أن كل مدرسة من مدارس التحليل النفسي يتحدد وضعها، تقريبا، من خلال ما تقدمه من تفسير للمركب الأوديبي الذي جعله فرويد المشكلة الجوهرية التي تقع في القلب من شخصية الإنسان.[٤٣] تقول: ونظرية لاكان، شأن كثير غيرها من اتجاهات التحليل النفسي، تبدأ من أوديب سوفوكليس– البطل الذي يرجع سقوطه إلى تظاهر قوانين القرابة وقوانين اللغة عليه معا. فجريرة أوديب الأولى أنه وقع في سفاح المحارم، وليس أنه قتل أباه. إن سفاح المحارم يقلب قائمة النسب في العائلة رأسا على عقب؛ إذ يصبح الجاني أخا لأبنائه وابنا لزوجته وأبا لإخوته. خطيئة أوديب إنما هي في حق الاسم –إنما هي في تهديد "نحو" القرابة grammar of kinship[٤٤].

والذي تذكره إلمان هنا عن نحو القرابة يرجع في فهمه إلى ما كتبه ليفي_ستروس. كان ستروس يرى أن القانون الأساسي لكل الثقافات الإنسانية هو تحريم الزواج بالمحارم: كل المجتمعات تحرم هذا الزواج. وينم هذا التحريم عن قهر الثقافة culture للطبيعةnature . قوانين القرابة التي تتحكم في نظام التزاوج، فتحرم نكاح الأم والأخت إلخ، تناظر عند ستروس قوانين اللغة التي تتحكم في اقتران الألفاظ بعضها ببعض في الجملة، أو اقتران الحروف بعضها ببعض في الكلمة الواحدة.

كان لاكان من أجل ذلك يرى أن تحريم زواج المحارم يتطابق مع نظام اللغة؛ إذ"لولا تحديد علاقات القرابة، لما أمكن

لقوة أن تؤسس نظام الحلال والحرام الذي ينسج خيوط النسب خلال الأجيال المتعاقبة". فزواج المحارم إذا يراه لاكان "نحوا" فاسدا، كما كان يراه ستروس أيضا. وهبوط الطفل إلى الدنيا -فيما يرى لاكان- يكون في سياق حالة من اختلاط تام، بحيث لا يتميز عنده شيء عن شيء. وهي حالة من الشعور يطلق عليها فرويد تعبير: oceanic feeling. ولا يتحقق للطفل ذاتية إلا بدخوله في معجم القرابة الذي يحدد له هوية تقوم على الاختلاف عمن سواه، ابنا أو بنتا، فيختلف عن أمه أو أبيه، ويختلف عن أخيه أو أخته وعن خاله وخالته إلخ. والطفل الوليد لا نفس له ولا ذات لعدم وعيه بالاختلاف. وهو أشبه بسفينة في مهب الرياح تمضي على غير هدى في بحار من الأحاسيس والخيالات[٤٥]. إن الطفل لا يرى استقلال نفسه كجسد عن أمه، ثم عن الآخرين فيما بعد، إلا في مرحلة المرآة mirror stage. فهي المرحلة التي يكون فيها قادرًا للمرة الأولى في حياته على الخوف من عدوان الآخرين عليه – قادرًا على أن "يرغب" الأم التي يدرك حينئذ أنها شيء آخر، وأنها شيء متميز عنه- قادرًا أخيرًا على الدخول مع آخر في منافسة على هذا الشيء المرغوب. وهي كذلك المرحلة التي يصبح الطفل فيها قادرًا للمرة الأولى على الشعور بالتعاطف مع آخر، فيبكي لبكائه ويصرخ لصراخه ويكون إياه حين يصاب ذلك الآخر بأذى[٤٦]. ومرحلة المرآة كذلك تصور الطبيعة الصراعية التي تقوم عليها العلاقة الثنائية: الأنا والآخر. فهي المرحلة التي تتكون فيها "الأنا" عن طريق عملية التوحد- توحد المرء بصورته في المرآة.

ومفتاح هذه الظاهرة أن الرضيع في الفترة من سن ستة أشهر إلى ثمانية عشر شهرا- وهي الفترة التي عيَّنها لاكان

لمرحلة المرآة– يكون مفتقرًا إلى التناسق الحركي لعدم قدرته على التحكم في أعضائه. غير أن نظامه البصري يكون متقدما نـسبيا، فيتعرف على نفسه في المرآة قبل أن يكون قادرا على التحكم في حركات جسمه. يرى الطفل صورته في المرآة كلاً متجمعًا منضمًا بعضه إلى بعض، وهو عين ما يشعر أن جسمه يفتقر إليه. هنالك يتولد لدى الطفل الشعور بالتعارض بين الصورة وما يجده تجـاه جسمه من شعور بأنه غير متساوق. هنا يشعر الطفل بـأن هـذا التعارض يحمل إليه تهديدا: كلية الصورة تهدد الذات بـالتجزؤ أو التقطع. من هنا يأتي التوتر العدواني بين الذات والـصورة فـي مرحلة المرآة. لا ينحل هذا التوتر إلا بلجوء الذات إلـى التوحـد بالصورة. فهو وما يراه شيء واحد. ومن هنا نـشوء الـ ego. يصف لاكان لحظة التوحد هذه بأنها لحظة التهلل أو الفرح الشديد jubilation. ولما كانت هذه اللحظة تقود الطفـل إلـى الـشعور المتوهم imaginary بالسيطرة والقبض على زمام الأمـور، فـإن فرحه يكون مرجعه إلى انتصاره المتوهم في عملية يستبق فيهـا الأمور التي لم تحدث بعد ويتعجلها، أي أنه يتعجل هذا الأمر الذي لم يكتسبه بعد، وهو التناسق العضلي. والتوحد يتضمن كذلك الأنا المثالي،[٤٧] وهو الأنا الذي يتولى القيام بوظيفة تتحدد فـي تقـديم وعد بأن الكلية أو التناسق سيأتيان مستقبلا.

ترتبط مرحلة المرآة ارتباطا وثيقا بفكرة الجسد المتمـزق. الشعور بالذات المجتمعة يظل أبدا مهددا بهذه الـذكرى– ذكـرى الشعور بالتقطع والتفرق.

إن فكرة لاكان عن مرحلة المرآة يمكن النظر إليها على أنها صياغة جديدة لفكرة فرويد عن نرجسية الطفـل[٤٨]: الطفـل عنـد

فرويد يقع في حب نفسه، بمعنى أنه يوجه الحب إلى موضوع هو الطفل نفسه. وهذا ما نتبينه من نظرة الطفل إلى صورته في المرآة.

هذه الفكرة اللاكانية المتعلقة بمرحلة المرآة إنما ترجع إلى اختبار أجري لأول مرة عام ١٩٣١م، قام به عالم النفس هنري والون Henri Wallon، وكان صديقا للاكان. وهو الاختبار الذي أطلق عليه اختبار المرآة mirror test، وأجري لمعرفة الفرق بين الطفل الإنساني وأقرب نظير إليه من الحيوان، وهو صغير الشمبانزي: طفل الإنسان- في عمر ستة أشهر- ينبهر بصورته في المرآة ويطير بها فرحا لاعتقاده أنه وإياها شيء واحد، على حين أن طفل الشمبانزي الذي في مثل عمره يدرك من فوره أنها صورة خادعة وينصرف عنها.[٤٩] هذه عند لاكان ليست مجرد تجربة. إنها أكثر من ذلك. هي لحظة في حياة الإنسان، لكنها كذلك بنية مستمرة عنده. وهي براديم paradigm النظام الخيالي Imaginary Order[٥٠] أو ما نفضل أن نطلق عليه بالعربية لفظ التوهمي.

يتكون ما يطلق عليه الـ Ego بالتوحد مع النظير/المقابل، كما أسلفنا. هذه العملية يتمخض عنها الاغتراب بالضرورة. ومصطلح الاغتراب alienation يستعمله لاكان بدلالاته في الطب النفسي والدراسات الفلسفية، وهو ليس من بين المصطلحات التي استعملها فرويد في نظريته. إنما كانت الكلمة تستعمل في الطب النفسي الفرنسي في القرن التاسع عشر: كان المرض العقلي يوصف بأنه اغتراب عقلي. وكانت كلمة الاغتراب aliene من الكلمات العامة التي تستعمل في الفرنسية للدلالة على الجنون. وقد ظهر المصطلح في التفكير الفلسفي عند كل من هيجل وماركس. غير أن مفهوم لاكان يختلف عنهما إلى حد بعيد. فالاغتراب عنده

ليس حادثة تعرض للذات أو تطرأ عليها ثم يمكن تجاوزها، بل هي ملمح أساس في تركيبه. الذات بصفة أساسية منشق عن نفسه ومغترب عنها ولا مهرب له من هذا الانقسام ولا معدى له عنه. ولا سبيل أمامه إلى الكلية أو التضام. فالذهان نفسه صورة من الاغتراب أشد حدة وتطرفا(٥١). إن الأنا هي دائما أحد آخر (سواي)؛ لأنها مؤسسة على التوحد بصورة بصرية خارجها هي هي وليست إياها في الوقت نفسه. وقد تكون انعكاسا في مرآة. وقد تكون صورة كيشوتية (نسبة إلى دون كيشوت) ليس غير.(٥٢) والأمران سيان، لافرق.

ومرحلة المرآة تبين أن الذات ego تتمخض من سوء الفهم، فهي تصور مغلوط. فأنا لست الصورة التي في المرآة. وليس لي هذا الثبات الذي لها. إنما أنا لحظات متعاقبة، فأنا في حقيقة الأمر ذوات متغيرة. كل منها عارض. وكل منها وقتي، وكل منها ابن اللحظة التاريخية المنسوخة بلحظة أخرى تعقبها وذات أخرى كذلك لا تثبت على حال. أما الصورة في المرآة فتورثني الشعور بالثبات وتمنحني الاطمئنان الذي أنشده. هذا كله أساسه الخداع وسوء الفهم الذي لا يمكن الفكاك منه. وهو أساسي كذلك ليكون ثمة ذات. اللحظة التي يحدث فيها ذلك يحدث فيها في الوقت نفسه أمر آخر، هو الاغتراب عن الذات. هذه اللحظة توفر للذات كذلك الدخول إلى النظام التوهمي أو التخيلي Imaginary Order(٥٣). الاغتراب ينتمي إلى النظام التوهمي أو التخيلي، بل هو التخيلي على الحقيقة(٥٤). والتخيلي كما سبق يظهر في مرحلة المرآة . لكنه ليس مرحلة في تطور الطفل كما سبق، بالمعنى الزمني لكلمة المرحلة stage في الإنجليزية، بمعنى أنه شيء يتجاوزه الطفل ويخلفه وراءه. ولكنه مرحلة بالمعنى المكاني للكلمة، حين تعني في

الإنجليزية مكانا معروفا في المسرح، هو حيث تجري الأحـداث بأسرها التي يمكن فيها أن يتقمص الممثل الواحد شخصيات كثيرة. فلنقل إذاً – مع مود إلمان – إن الخيالي، أو التخيلي، أو المتخيَّـل أو المتوهم إلخ، مسرح تتقمص فيه الذات على نحو دائم أو تتوحد بأشخاص جدد، جهادا منها في سـبيل التغلـب علـى الانقـسام والانعزال والاختلاف والموت. أو كما يقول باوي[٥٥]: "التخيلي هو المشهد الذي ينطوي على محاولة المرء محاولة مضلِّلة ويائسة أن يكون– وأن يظل– "ما هو إياه"، بأن يضم إلى نفسه على نحو دائم مزيدا من أمثلة التماثل مع نفسه والتشابه. إنه محل الميلاد –ميلاد الذات المثالية ideal ego النرجسية. إن الذات يجاهد بهذا التوحد غربة الشيء الذي يتوحد به، فيجعله قرينا (فكرة الشبيه إلى حـد المطابقة، التي نجدها في بعض الآداب العالمية) ويجعلـه شـريكا متواطئا،كصاحب الذنب أو الجرم لا يريد أن يكون وحده، بـل أن يكون معه آخرون. والحصيلة،كما تقول إلمان، غابة من المرايـا كل منها يلقي بظله على الآخر.

والتخيلي أو المتـوهم imaginary يتـضمن منـذ البدايـة الإيحاءات الآتية: الخداع والفتنة والإغواء، كإغواء جنية البحر– أو السيرانة في الأساطير اليونانية– التي تستهوينا فننساق وراءها إلـى حيث تريد. وهو أحد نظم ثلاثة هي: التخيلي والرمزي والـواقعي. وهذا الثالوث يقع في القلب من التفكير اللاكاني. والأوهام الأساسية في التخيلي هي: الكلية، والاستقلال، والتجمع أو التضام، والثنائيـة، والتشابه. التخيلي هو البنية العميقة التـي تختفـي وراء مـا هـو ظاهري سطحي خادع. هو إذا النظام الكامن وراء هـذه الأشـياء السطحية الخادعة[٥٦].

وربما كان من المفيد أن نرجع إلى كلام صاحبة كتاب "عصر البنيوية" التي لخصت المشهد كله خلال مرحلة المرآة بقولها[٥٧]: إن لاكان يضفي أهمية بالغة على رد الفعل الأول للطفل – الفرح عادة – إزاء صورته المنعكسة على المرآة، الأمر الذي يحدث – عادة – ما بين الشهرين السادس والثامن عشر من ولادة الطفل. وذلك على أساس أن هذا النوع من استجابة الطفل إلى صورته في المرآة – يكشف عن الفاعلية الليبيدية التي تضمنتها دراسات فرويد عن النرجسية وإيماجو انشطار الذات. واللحظة التي تنطوي عليها هذه الاستجابة – فيمايرى لاكان– هي بداية تعرُّف الطفل على نفسه من حيث هو كيان عضوي حي ......وبقدر ما ترتبط هذه اللحظة بما يسميه لاكان "مرحلة المرآة" فإن المرحلة نفسها، في أبسط صفاتها، جانب من مشكلة الهوية التي يتضمنها التحليل النفسي، ذلك لأن اللحظة التي تمثلها هذه المرحلة هي اللحظة التي يضع فيها لاكان استباق الفرد لما يحدث له، بل يجعل منها منطلق كل الانفعالات والأفكار المعقدة التي تتسرب في العلاقات المستقبلية للفرد.

وإذا عددنا المراحل التي يمر بها الطفل، قلنا إن مرحلة المرآة تسبق المرحلة الأوديبية.[٥٨] لكن هناك قبل مرحلة المرآة مرحلة تسبقها لا يميز الطفل نفسه فيها عن أمه. وهذه المرحلة تسبق كذلك اكتساب اللغة. وفيها يتواصل الطفل بغير اللغة، أو يتواصل– إذا أصررنا على أن نطلق على أنماط التواصل بين الطفل وأمه لفظ "لغة" – من خلال لغة حرفية literal ليس إلا. أي لا علاقة لها بالاستعارة التي هي أساس النظام اللغوي أو الرمزي، كما يسميه لاكان. ثم يدخل الطفل بعد ذلك مرحلة المرآة التي تسبق المرحلة الأوديبية كما أشرنا. إن الأطفال يولدون جميعا في

التخيلي. وأهم معالمه العلاقة الاندماجية أو الاكتمالية بين الطفل والعالم. فالذي يمر في خبرة الطفل أول أمره إنما هو كتلة من الدوافع أو كتلة من الدفع المطرد- وهو شيء مختلف عن الغرائز الجسمية كالرضاعة والصراخ وغيرهما. ولا يكون للطفل حينئذ معرفة بالحدود الفزيائية لجسده. والتخيلي ليس معناه ما يتوهم أو ما يخترعه الخيال، وإنما هذه العملية بعينها التي تقوم بها النفسpsyche(٥٩). وأول وعي بالفروق- فيما يقول صاحبا كتاب النظرية النقدية- هو وعي الطفل بغياب الإشباع أو وجوده- غياب الثدي أولا ثم الأم فيما بعد.(٦٠)

وإذا كانت هذه المراحل في حياة الطفل تتضمن بناء الذاتEgo ، أو بعبارة أخرى بناءه - أي الذات تصورا لنفسه، فإن هذه البناءات التصورية تخفي ما يسميه لاكان غياب الكينونة absence of being. ومعنى ذلك أن الذات يقاوم شعوره بالغياب أو عدم الوجود، بما يفعله من بناء ذات له هي أساسا تصور ليس غير، وليس وجودا بيولوجيا.

أما عن المرحلة الأوديبية، فعند فرويد أنها تبدأ عندما يدرك الطفل الفرق بين الذكر والأنثى والفرق الجنسي بين أبيه وأمه وبينه هو وبين أحدهما. أما الطفل الذكر فتنطوي المعرفة بالفرق بين الجنسين عنده على معرفة أخرى أكثر فداحة؛ لأن تبينه وجود عضو الذكورة عند أبيه، باعتباره العلامة التي تفرق بينه وبين الأم، يتضمن في الوقت نفسه تبينه أن أباه الأكبر منه سنا والأقوى منه كذلك إنما هو غريم له. وهذا بدوره يفضي إلى أن يدرك أن ما كان يبدو إليه أنه ملك له، بل و ما كان غير متميز منه أصلا، إنما هو في الحقيقة ملك لآخر، وأن من الأنسب أن يرغبه عن

بعد، وفي صورة أخرى بديلة تكون مقبولة على المستوى الاجتماعي.[٦١] أما عن الأنثى، فيختلف الأمر، وإن كان إدراك الفرق بين الجنسين لديها لا يتم إلا من خلال عقدة أوديب كذلك: ترى البنت خلال هذه الفترة عضو الذكورة فتود لو كان لها مثله، فهي تشعر حينئذٍ بالنقص وأنها لا تكافئ الذكر ولا تستوي معه. الأنثى تعتقد أنه كان لها ذلك العضو بالفعل، لكن وقع عليها الخصاء. أما الولد فيرى نقص الأنثى ووقوع الخصاء عليها، فيخشى على عضوه البتر.

وقد كان أقوى ما وجه إلى فكرة فرويد من اعتراض أنه جعل تحديد الطفل هويته الجنسية متوقفا على رؤيته للأعضاء الجنسية وتصوره أنه فقدها أو سيفقدها بدوره. لهذا اتهم بأنه لم يخرج من إطار الماهوية البيولوجية biological essentialism. وهو يجعل الامتياز لصالح العضو الذكري، وفي ضوئه يحكم على المرأة بعدم الندّية.[٦٢] وإذاً فتفكير فرويد صورة أخرى من الماهوية essentialism التي رفضها التفكير الحديث.

ولكن لاكان الذي استطاع، كما أسلفنا، أن يحيي فكر فرويد من جديد، قدم تصوراً آخر لهذه المسألة – مسألة الشعور بالذات عند الجنسين، بأن قرأ فرويد قراءة مجازية لا حرفية، فجعل ذلك على المستوى اللغوي لا التشريح البيولوجي. فعنده أن كل ذات تتأسس على الفقد والغياب – كما سبق أن قدمنا في كلامنا عن مرحلة المرآة، وليس الذات الأنثوية وحدها هي التي تتحدد في ضوء ما ينقصها.[٦٣] ولا يشترط لاكان وجود الأب حتى ينفتح الطفل على المرحلة الأوديبية، ولا رؤيته عضو الذكورة عند أبيه حتى يعينه ذلك على الانتقال إلى النظام الرمزي. وإنما يذهب إلى

أن الطفل يتعرف على نوع جنسه ذكرا أو أنثى معرفة ترتبط على نحو من التعقيد بمعرفته بنظام الأسماء الذي ينمو نمـــوا مطـــردا (راجع ما سبق عن نظام القرابة). وهذا النظام جزء من نظام أكبر من الاستبدالات (الاستعارية) نطلق عليه اللغة. إن الطفل يعـــرف أمه على نحو مؤكد. ولكنه لا يعرف أباه إلا اعتمادا علـــى كلمـــة الأم. وبهذا تتأسس علاقة الأب والطفل ونظام الزواج والقرابة عن طريق اللغة.(٦٤)

إن المرحلة الأوديبية تتزامن مع دخول الطفل اللغـــة. ولهذه الحقيقة أهمية بالغة عند لاكان؛ لأن النظام اللغوي استعاري أساسا، أو هو نظام رمزي، أي أنه يقوم مقام الأشياء أو يستبدل بها. وهذا الاستبدال هو أساس الاستعارة – علـــى مـــا ذهـــب ياكوبـــسون. فالكلمات ليست ما تشير إليه من أشياء. وإنما هي بديل عنها. ومن ثم فالطفل الذكر الذي كان عليه الخضوع لما يسميه لاكان "قانون الأب"–وهو القانون الذي يحظر الرغبة المباشرة فيما كان قبل ذلك عالم الطفل الوحيد ويحظر الاتصال الحميم به – يدخل إلى منطقة اللغة والنظام الرمزي على نحو أيسر مما يتأتى للأنثـــى التـــي لا يتوجب عليها في الحقيقة مطلقا أن تتخلى عما بدا لها ذات مرة أنه جزء لا ينفصل عنها، وهو الأم. إن الفجوة التـــي انفتحـــت أمـــام الطفل الذكر بين اللغة والأشياء التي تنوب اللغـــة عنهـــا والتـــي ارتبطت بالفالوس الذي صار علامة على هذه الفجـــوة – علامـــة على هذا الفقد وعلى هذا الغياب، توضع هذه الفجوة فـــي شـــفرة واحدة مع إحساس الطفل بذكورته. أي أن الشفرة– وهي العـــضو كعلامة– تضم الذكورة والغياب معا، هذه الفجوة ما كانت لتنفـــتح للأنثى. أو هي تنفتح لها لكن على نحو آخر.(٦٥)

التفرقة بين الجنسين gender ترتبط على نحو حاسم- عند لاكان - بالنظام اللغوي. دخول الطفل اللغة أو النظام الرمزي هو كذلك دخول إلى جنس من الجنسين. فالطفل يبدأ صراعه مع مشكلات المركب الأوديبي بين الثانية والثالثة، وهي السن التي يتعلم فيها اللغة. وإذا كانت اللغة نظاما من العلامات أساسه الاختلافات، فالعضو الذكري حينئذ، بحضوره أو غيابه، يكون هو العلامة التي تحتل مركزًا رئيسيًا بين علامات الاختلاف.(٦٦) ولاكان مقتفيا أثر فرويد يجعل لفكرة الخصاء castration أهمية بالغة.(٦٧) وعقدة الخصاء عند فرويد هي النقطة التي يخرج عندها الولد من عقدة أوديب. فهي نقطة النهاية في هذه العقدة. أما البنت فعقدة الخصاء عندها هي النقطة التي تدخل فيها في عقدة أوديب. فهي ترى أمها مسئولة عن حرمانها من العضو الذكري. وبغضها إياها يجعلها تعيد توجيه رغباتها الليبيديه نحو الأب بدلا منها. وقد انتهى فرويد في هذا إلى أن مركب الخصاء ظاهرة عامة في جميع أفراد البشر. وهي ترجع في جذورها إلى "رفض الأنوثة"، وهي عقدة تواجهها كل ذات ذكرًا أو أنثى. وهي الحد النهائي الذي لا يستطيع العلاج النفسي أن يمضي أبعد منه.(٦٨) أما لاكان فهو يتكلم عن الخصاء أكثر مما يتكلم عن عقدة الخصاء. ويتابع فرويد في أنه فانتازيا تراود الطفل بقطع أعضاء الذكورة فيه. وهذه الفنتازيا متصلة عنده بسلسلة كاملة من فانتازيا قطع أوصال الجسد التي يتخيلها الطفل بسبب الصورة التي لا تفارق خياله - صورة جسده المتهاوي أو المتمزق في مرحلة المرآة. ولا تندمج فانتازيا الجسد المتمزق في فانتازيا الخصاء إلا في مرحلة متأخرة كثيرا.

والخصاء عند لاكان أحد ثلاثة أضرب من الفقد lack، وهي الخصاء والإحباط frustration والحرمانprivation . وقد عرّفها

جميعا في إطار ثالوثه المكون من التخيلي والرمزي والـواقعي. فالخصاء فقد رمزي لشيء تخيلي، بخلاف الإحباط الذي هو فقـد تخيلي لشيء فعلي (واقعي)، والحرمان الذي هو فقد فعلي لـشيء رمزي. الحرمان لا يعتمد على العضو الذكري الفعلي أي الموجود في الواقع، ولكن على الفالوس التخيلي. وبهذا يخرج بحث لاكـان من دائرة البعد البيولوجي أو التشريحي.

ولاكان يذهب إلى أن الخصاء هو اللحظة الأخيرة دائما في مركب أوديب عند كل من الذكر والأنثى. وهو في هذا يختلف عن فرويد الذي ذهب إلى أن مركب أوديب ومركب الخصاء مختلفين في الذكر عنهما في الأنثى.

أما عن عقدة أوديب، فهي عند لاكان نوبات ثلاث: النوبـة الأولى هي حين يدرك الطفل أن أمه تريد شيئا آخر غيره. وهـذا الشيء هو الفالوس التخيلي، فيحاول حينئذ أن يكون لهـا الـشيء الذي ترغبه، فيتماهى بالفالوس التخيلي. والثانية حين يتدخل الأب التخيلي فيحرم الأم من موضوع رغبتها بـإعلان تحـريم نكـاح المحارم الواقع بين الأم والطفل. والأصـوب أن نقـول إن هـذا حرمان وليس خصاء. وإنما يتحقق الخصاء فـي النوبـة الثالثـة والأخيرة التي تصل بها عقدة أوديب إلى الحل. وذلك حين يتدخل حينئذ الأب الفعلي، أي الموجود في الواقع والذي يتبين الطفل أنه المالك للفالوس بالفعل، على نحو يجبر الطفل على التخلـي عـن محاولات التماهي أو التوحد بالفالوس. وإذاً، فمصطلح الخـصاء يستعمله لاكان للإشارة إلى عمليتين مختلفتـين: العمليـة الأول : خصاء الأم، وذلك في النوبة الأولى من عقدة أوديب، حيث يَعتبر الطفل سواء كان ذكرا أو أنثى أن الأم تملك الفالوس الـذي هـو

الطفل نفسه. وهذه هي الأم الفالية the phallic mother (نسبة إلى الفالوس). وفي النوبة الثانية من عقدة أوديب ينظر الطفل إلى الأب التخيلي على أنه يحرم الأم من الفالوس. العملية الثانية: خصاء الذات أو الطفل. وهذا هو الخصاء بالمعنى الصحيح- بمعنى أنه فعل رمزي يعتمد على موضوع تخيلي.

وعلى حين أن الخصاء/الحرمان في النوبة الثانية من مركب أوديب يكون نفيًا للفعل "يملك": الأم لا تملك الفالوس، فإن خصاء الذات في النوبة الثالثة نفي للفعل "يكون": الذات عليه أن يتبرأ من رغبته أن يكون الفالوس الذي ترغبه الأم.

والذات، بتخليه عن محاولة أن يكون موضوع رغبة الأم، يتخلى عن نشوة jouissance لا يستردها بعد ذلك أبدا، برغم كل محاولة له لاستعادتها. وهذا ينطبق على الجنسين معا، فلا ينظر في هذه العلاقة بالفالوس إلى الفروق التشريحية بينهما- يعني الجنسين. وكلا الصورتين من خصاء الأم والذات، يضعان أمام الطفل اختيارا: أن يرضى بالخصاء، أو لا يرضى به. فإن رضي به أمكنه أن يكون على المستوى النفسي طبيعيا.

ومصطلح الخصاء - على مستوى آخر- قد يشير إلى حالة فقد موجودة لدى الأم سلفا قبل ميلاد الطفل نفسه، يتبينها الطفل على أنها رغبة في القضيب التخيلي، أي أن الذات يدرك في مرحلة مبكرة جدا أن الأم ليست مكتملة أو مكتفية بنفسها، ولا هي مشبعة إشباعا كاملا بطفلها الذي هو الذات، لكنها ترغب شيئا آخر. وهذا هو أول إدراك للذات بأن الآخر ليس مكتملا، لكن يفتقد شيئا.[٦٩]

إن الطفل في بداية أمره يتماهى بالأم أو يتوحد بها، بدمج شخصيتها في ذاته، فيتقي بذلك انفصاله عنها. ولهذا كان التخيلي

عند لاكان منطقة أمية (نسبة إلى الأم). والعالم الثنائي المكون من الأم والطفل، لابد من انشطاره بعنصر ثالث، ليسود مبدأ الاختلاف على تلك الدوامة من التجانس أو التشابه. والأب هو الذي يتـدخل بين الأم والطفل بقانون تحريم نكاح المحارم، فيقيم بذلك النظـام الرمزي الذي يتميز فيه الطفل عن الأم.[٧٠] كـذلك فـإن انـدماج الطفل والعالم والعلاقة الاكتمالية بينهما يعرض لها هذا العنـصر الثالث الذي يمزقها تمزيقا ويحدث فيها شرخًا أو صدعًا لا يلتـئم بعد ذلك أبدًا. وهذا العنصر هو القانون الأبوي، أو ما يطلق عليه لاكان بالفرنسية nom du pere. ووظيفة هذا العنـصر أن يـضع الطفل داخل الإطار الاجتماعي. وهو إطار موجود سـلفًا. هـذا الإطار الذي يؤكد على الهوية وعلى المعنى الثابت وعلى اتـساق المرء مع المعايير أو مع الطبيعي.

وفي الكلمة الفرنسية nom على مستوى النطـق توريـة، تظهر بها الكلمة الفرنسية الأخرى التي تماثلها في النطـق تمـام المماثلة، وهي الكلمة: non. ومعناها يقابل في العربية كلمة النهي والتحريم: لا. فاسم الأب يعني كذلك لاء الأب. فهـو إذاً قـانون قمعي. لكنه كذلك القانون الذي يضمن السلامة النفسية والعقليـة. فباسم الأب يخرج المعنى من السيولة الدائمة إلى الثبات، وإن يكن ثباتًا مؤقتًا. وباسم الأب كذلك يتكيف الطفل مع المجتمـع وينمـو على المستوى النفسي نموًا صحيًا. ذلك بفضل الشخصية الأبويـة التي تنهى.[٧١] إن فقد التخيلي يبقى أبدا، فما إن يقع الصدع لا يجد له رأبا، وتقمع هذه الرغبة في العودة إليه– إلى التخيلي، وهو مـا يؤذن بظهور اللاشعور.[٧٢]

إن لاكان يؤكد على دور الأب، باعتباره عنصرًا ثالثًا، فـي إنقاذ الطفل من الذهان وتهيئته للدخول في الوجـود الاجتمـاعي. والأب بهذا ليس مجرد غريم للطفل ينافسه على حب الأم، ولكـن يمثل النظام الاجتماعي. ولا يستطيع الذات أن يَعْبر إلـى النظـام الاجتماعي إلا إذا توحد بالأب خلال المركب الأوديبي.

ويرى لاكان أن السؤال: "ما الأب؟" موضوع محوري فـي كل أعمال فرويد. ويجيب عن هذا السؤال بتأكيد أهمية التمييز بين الأب الرمـزي والأب التخيلـي والأب الـواقعي. فـالأب الرمزيsymbolic father وظيفة وليس كائنا بعينه، أي ليس هـو الأب الواقعي. ومن ثم فالأب الرمزي يرادفه مصطلح آخر هـو "الوظيفة الأبوية". وهذه الوظيفة تنحصر في فرض القانون وكـبح

الرغبة في المركب الأوديبي والتدخل في العلاقة الثنائية بين الأم والطفل لإقامة "مسافة رمزية" ضرورية بينهما. إن الوظيفة الحقيقية للأب أن يوحد بين الرغبة والقانون، لا أن يقف في مواجهة الرغبة. وهذه الوظيفة يمكن أن يضطلع بها شخص فعلي "واقعي"، أي له وجود في دنيا الواقع. على أنه لا يوجد على الإطلاق من يحتل وضع الأب الرمزي على نحو تام. على أن هذه الوظيفة لا تحتاج إلى شخص ما للقيام بها أو تجسيدها. وإنما قد يظهر الأب الرمزي في صورة مقنّعة؛ فقد يقوم بها خطاب الأم نفسها. والأب الرمزي كذلك هو الأب الميت– أبو القبيلة البدائية الأولى الذي قتله أبناؤه وأشار إليه فرويد في كلامه الطوطم والتابو. ويطلق على الأب الرمزي كذلك مصطلح آخر هو "اسم الأب"nom du pere.

أما الأب التخيلي، فهو صورة ذهنية يحوطها التقديس والإعجاب، مركبة من التصورات التي يقيمها الذات في خياله عن الأب. وهذه الصورة لا صلة لها غالبًا بالأب الواقعي. وقد يكون الأب التخيلي في نظر الطفل أبًا مثاليًا. وقد يكون العكس: الأب الذي أفسد على الطفل حياته. في الحالة الأولى يكون الأب التخيلي– في زعم لاكان– هو النموذج الأولي الذي تتولد عنه التصورات المختلفة عن الإله God في الأديان، باعتباره الحافظ الحارس الأقوى. وفي الحالة الثانية هو أبو القبيلة الأولى الذي فرض على أبنائه تجنب نكاح الأم وفرض عليهم الحرمان. وهو الأب الذي تلقى البنت عليه اللوم لحرمانها من الفالوس الرمزي أو من مرادفه، وهو الطفل. وينظر في كلتا الحالتين إلى الأب التخيلي على أن قوته مطلقة. (٧٣)

وتذهب ميلانـــي كلايــن (Melanie (Kleine 1882-1960، وهي من أصحاب التحليل النفسي المبرّزين، إلى أن القــوة التـــي تعمل على أن يتخلى الطفل عن رغبته في الأم هي العلاقـــة بـــين الأم والطفل نفسها. وهي علاقة تقوم على أساس مـــن الـــسادية. وليس الأمر راجعا إلى دور الأب كما في نظرية فرويد. ومعنـــى أنها علاقة سادية أن الطفل يقوم فيها- على مـــستوى الفنتازيـــا- باعتداءات آثمة على جسد الأم. ويخشى من ثـــم أن تنـــتقم منـــه. ولذلك كانت نظرته إليها تنطوي على أنها قـــوة رهيبـــة تهـــدده بالابتلاع والالتهام. ومعنى أن الطفل يقوم باعتداءات آثمة علـــى الأم على مستوى الفنتازيا، أن ذلك لا يقع منه في الواقع، وإنمـــا يُخيّل إليه ذلك. لكن لاكان يتمسك بالأصل الفرويدي ويوجه كثيرا من جهده لدحض نظرية كلاين. ويؤكد دور الأب في دخول الطفل إلى العالم الاجتماعي. وإن كانت نظرة الطفل إلى الأم على أنهـــا قوة مبتلعة تنذر بالالتهام، من الموضوعات التي يتطـــرق إليهـــا لاكان كثيرا. كذلك يصف دافع الموت death drive بأنـــه حنـــين للعودة إلى تلك العلاقة التي يمتـــزج فيهـــا الطفـــل بـــصدر الأم ويصبحان شيئا واحدا.[٧٤]

وتحت سلطان "اسم الأب" لا يوجد شيء إلا مؤسسا علـــى الغياب. واسم الأب شيء باق بعد موت من يحمله. فهو كالطيف- في التصور الغربي- الذي قدر عليه البقاء بعد فناء الأجساد. ويلح لاكان على أن الموت مركوز في اللغة في مجموعها، حيث كـــل لفظة تنطوي على خواء وتحمل الصمت في ثناياها؛ لأن اللغة إنما طلعت من أفق الغياب: الطفل لا يلجأ إلى الألفاظ إلا عندما لا تتاح له الأشياء. يقول لاكان: "إن الرمز يظهر أول ما يظهر في صورة القاتل المغتال للشيء"، وطبعا المراد بالشيء هنا ما ينتمي لعـــالم

العيان أي العالم الحسي الذي كان يحيا فيه الطفل على أنه وإيـاه شيء واحد لا يتميز هذا عنه ولا يتميز هو عنه. وهذا المـوت – موت الشيء يؤسس أبدية الرغبة داخل الذات، أي دوامهـا حتـى الموت. وأقسى فقد على الإطلاق هو ما يأتي عن الخـوف مـن الخصاء. لأنه يجبر الطفل على التخلي عن أمه". فكل لـذة هـي حينئذ لذة استبدالية عوضية، لأن النشاط الجنسي sexuality تعقب مستمر لبدائل استعارية للسعادة العظمى المفقودة: الرغبـة عنـد لاكان ما هي إلا الدافع إلى التعويض اللغـوي.(٧٥) الرغبـة هـي اللحظة التي يقع فيها ذلك الصدع الذي أشرنا إليه– الصدع الـذي يتم بمقتضى اسم الأب.

لقد قلنا الرغبة. وهذه لامناص، إذا كتبت بالإنجليزية، مـن أن تكتب كأسماء الأعلام. وذلك بحرف متميز في أولها: Desire، للدلالة على هذا المعنى دون غيره: الرغبة في الاتصال بالتخيلي– في العودة إلى الحالة القديمة. العودة إلى التخيلي. العودة إلى حالة التماسك والانسجام أو الاتساق– حالة الواحدية التي حيل بين الذات وبينها. ولا يستطيع المرء أن يحقق هذه الحالة أبدا. إن لاكان حين يتحدث عن الرغبة لا يعني ضربا بعينه منهـا، وإنمـا الرغبـة اللاشعورية دائما. وليس ذلك لأنه لا يرى أهمية للرغبة الشعورية، ولكن لأن الرغبة اللاشعورية هي محور اهتمام التحليل النفـسي. وهي برمتها رغبة جنسية، فلا مكان فـي اللاشـعور للرغبـة الأخرى وهي الجوع، رغم كونها عامة في جميع أفراد البشر.

هذا هو المفهوم الذي يمكن أن يقال إنه يقع في القلب مـن تفكير لاكان. فهو يتفق مع اسبينوزا حين يقول، أعني اسـبينوزا: "الرغبة جوهر الإنسان". ومن هنا كانت غاية التحليل النفـسي أن

يتعرف المرء على حقيقة رغبته. وهذا لا يتأتى إلا من خلال التعبير عنها بالكلام. ومن هنا كان التحليل النفسي معنيا بأن يعلم المرء أن "يسمي" رغبته وأن يعبر عنها ويبرزها للعيان.

هنا يلح لاكان على التفرقة بين ثلاثة مفاهيم: الرغبة Desire، والحاجة need، والطلب demand. الحاجة غريزة بيولوجية صرف تنهض بناء على حاجات البنية العضوية وتختفي كلية ما إن يتم إشباعها.

ولما كان الكائن الإنساني يولد في حالة من العجز لا يقدر معها على إشباع حاجته وحده بغير مساعدة الآخر، فإنه يلجأ إلى التعبير عنها صوتيًا، حتى يقبل الآخر عليه بالمساعدة. أي أن الحاجة لا مناص من التعبير عنها في صورة طلب demand. وقد يكون ذلك بالصراخ الذي لا يجد الطفل حيلة سواه. غير أن حضور الآخر سرعان ما يكتسب أهمية في حد ذاته تتجاوز حدود الإشباع. فيكون هذا الحضور دليلا على حب الآخر ورمزا إليه. ومن ثم يكون للطلب وظيفة مزدوجة: التعبير عن الحاجة البيولوجية والتعبير في الوقت نفسه عن طلب الحب.

لكن الآخر، وإن استطاع أن يقدم للذات الأشياء التي يطلبها، لا يستطيع تقديم الحب الذي يسعى إليه لكونه – أي الحب رغبة في ذاتها – رغبة لا يتحقق لها الإشباع. ومن هنا يظل الطلب الذي يلهج الذات به من أجل الحب طلبا لا ينقطع. والذي يتحصل من ذلك هو "الرغبة"Desire . فالرغبة ليست الشهية الذي يراد إشباعها، ولا هي طلب الحب. ولكنها شيء مختلف عنهما: الرغبة تختلف عن الحاجة التي يمكن إشباعها– أي الحاجة إلى أن تنهض من جديد. أما الرغبة فلا يمكن تلبيتها أبدا: إنها تستمر في

إلحاحها ولا تزول.

ويجب أن نفرق بين الرغبة والدافع كذلك، على الرغم من اتصالهما معا بالآخر الذي يلبيهما: الرغبة واحدة، لكن الدوافع متعددة.[٧٦] وبعبارة أخرى: الدوافع هي تلك الأمثلة بعينها للرغبة. أي المتحققة في صور حسية ظاهرة.

ثم يدخل الطفلُ الرمزيَّ. ويجب الالتفات أن لهذا اتصالا كذلك بتعرف الذات في المرآة على الآخر الذي هو المرء نفسه وليس إياه في الوقت نفسه. وليس ضروريا أن يرى الطفل نفسه في مرآة رؤية حرفية حتى يتسنى له عبور هذه المرحلة. وإنما الدخول في دائرة الرمزي أن يتبين الطفل أن "أنا"التي يقولها ليست هي الذات التي تنطق بالفعل بهذه الكلمة"أنا". ولهذا اتصال بما سبق ذكره من كلام بنفنست. إن صورة الطفل في المرآة والطفل نفسه الذي يرى الصورة هما حينئذ شيئان منفصلان. وهنا ننبه إلى ضرورة العودة إلى الكلمة الأوربية التي تدل على الذات subject، فلها معنيان– على وجه الإجمال: معنى الفاعل ومعنى المفعول. فهذه التورية التي تتضمنها الكلمة ضرورية هنا: "أنا" التي هي حينئذ "موضوع" لإدراكها، تكون ذاتًا وتكون موضوعًا في وقت واحد. فهي فاعل وهي مفعول. هي تخضع لسلطان أعلى، هو على وجه التحديد النظام الرمزي أو اللغة أو سلطان الدالّ. فللدالّ قانون على المدلول[٧٧] لا يمكن للذات أن ينساه؛ فهذا القانون هو الشيء الذي يذكرها على الدوام بالفقد – فقد التخيلي وفقد ما كان يلابسه كذلك من حالة النشوة التي مرجعها إلى التماسك coherence. إن استبدال الرمزي بالتخيلي (أي ذهاب التخيلي وحلول الرمزي محله)– هذا الاستبدال ذو الطبيعة الاستعارية (اللغة تحل محل

الأشياء) ليس بديلاً مكافئًا على الإطلاق. وتبين الاختلاف لا يمكن أن يزول (اختلاف الذات والآخر). ذلك جرح لا يبرأ. وهو حادث بمجرد أن تدخل الذات الرمزي: في الرمزي اللغة دائمـــا بـــديل. اللغة ثمة لا تتكلم الذات ولا تبادله العلاقة التي كانت بينـــه وبـــين الأشياء قديما- علاقة الواحدية: علاقة الـــ "هُوَ هُو". إنما يظهـــر عمل اللغة من خلال الاستعاري والكنائي فقط. اللغة يمكنها فحسب أن تذكر الذات أن هناك آخر، عليها وقد فقدت حالة التماسك إثـــر خروجها من حالة التخيلي، أن تعتمد عليه من أجل تحديد هويتها: تحديد من هي.(٧٨) إن الذات يتجه في اللحظة التي تعقـــب لحظـــة تعرفه على نفسه في المرآة إلى ذلك الإنسان البالغ الذي هو الآخر الكبير the big Other، الذي هو حينئذ الأم، كأنما يريد أن يعـــول عليه في اعتماد هذه الصورة والتـــصديق عليهـــا: الإقـــرار بهـــا والاعتراف.(٧٩) يفرق لاكان هنا بين الآخـــر الـــصغير the little other والآخر الكبير the big Other. الآخر الصغير هـــو آخـــر ليس له في الحقيقة هذه الصفة: آخـــر، ولكنـــه صـــورة الـــذات وإسقاطها في المرآة. فهو المقابل والنظير وهو الصورة المرآوية في وقت واحد. أما الآخر الكبير فيشير إلى المغايرة الجذرية التي تتجاوز المغايرة التخيلية؛ لأنها لا يمكن أن تتلاشى عـــن طريـــق التوحد. ولاكان يسوي بين هذه المغايرة الجذريـــة وبـــين اللغـــة والقانون. ومن هنا فإن الآخر الكبير موجود في النظام الرمـــزي. كذلك فإن الأم هي أول من يظهر للطفل على أنه الآخر الكبيـــر؛ لأنها هي أول من يتلقى صرخاته ويستجيب لها.(٨٠)

ولما كانت سمة النظام الرمزي أنه قائم على التقابل الثنائي الأساسي بين الغياب والحـــضور: غيـــاب الحـــسي أو الـــواقعي وحضور الرمزي أو اللغة (لاوجود لشيء في هذا النظام إلا على

أساس من هذا الغياب. وهذا فرق أساسي بين الرمزي والواقعي، فالواقعي لا غياب فيه البتة)، وكل الظواهر اللغوية -كما بين رومان ياكوبسون بتحليله الفونيمات- يمكن تحديد خصائصها في ضوء حضور "ملامح" بعينها أو غياب هذه الملامح، فالأمر حينئذ أن الكلمة "حضور يأتي من غياب"، وذلك على نحو يتأكد من جهتين: أن الرمز أولاً يستعمل في غياب الحسي. وثانيا أن الدوال لا توجد إلا حيث تقابل بدوال غيرها. الكلمة "قلم" مثلا نتعرف عليها من خلال أنها ليست هذا اللفظ أو ذاك من الألفاظ التي يمكن أن تقابل بها. فحضور هذه الكلمة يستلزم غياب الكلمات الأخرى. ولما كان الغياب والحضور يتضمن أحدهما- في النظام الرمزي- الآخر، أمكن أن يقال إن للغياب وجودًا إيجابيًا بنفس درجة الحضور. وهذا ما دفع لاكان إلى القول: "إن اللاشيء هو في ذاته شيء". وعلى هذا يتقرر أنه في ضوء حضور الفالوس أو غيابه يفهم الطفل على نحو رمزي[٨١] مسألة اختلاف الجنس أو اختلاف الذكر والأنثى. فحضور العضو الذي هو علامة رمزية حينئذ يتضمن الغياب في الوقت نفسه.

ويجب في هذا السياق أن نشير إلى أن لاكان يفـرق بـين الفالوس وبين عضو الذكورة. وهو يؤثر أن يستعمل كلمة الفالوس للتأكيد على أن الذي تنشغل به نظرية التحليل النفسي ليس عـضو الذكورة في حقيقته البيولوجية، ولكن الدور الذي له على مـستوى الفنتازيا. ولهذا فهو يستعمل الكلمتين استعمالا مختلفا. فالفـالوس سبق الكلام عن دوره الأساسي في كل من مركب أوديب ونظرية اختلاف الجنسين gender. وهو أحد عناصر ثلاثة فـي المثلـث التخيلي الذي يشكل المرحلة الأوديبية. فهو شيء تخيلي يتداولـه العنصران الآخران: الأم والطفل. الأم ترغبه، ويحـاول الطفـل إرضاء هذه الرغبة بالتوحد به أو بالأم التي هي حينئذٍ الأم الفالية the phallic mother.

والفالوس إما أن يكون تخيليًا، أو رمزيًا، أو واقعيًا. فإن كان واقعيا فاللفظ الذي يطلق عليه حينئذٍ عضو الذكورة، أي العـضو الذي له وجود علي المستوى البيولـوجي. ولهـذا العـضو، أي الفالوس الواقعي، دور هام في مركب أوديب. فعن طريقه يتأكـد شعور الطفل بوضعيته الجنسية. لكنه- أي العضو يتطفـل علـى المثلث التخيلي المكون من الأم والطفـل والفـالوس (التخيلـي)، ويزعج متعة الطفل به فيكون شيئا مثيرا للقلق؛ لأن السؤال الـذي يثور لدى الطفل في المركب الأوديبي هو أين موضـع العـضو الذكري الواقعي) في هذا المركب. ويكون الجواب المطلوب لحـل عقدة أوديب هو أن موضعه عند الأب الواقعي.

والفالوس التخيلي هو ما يقع في إدراك الطفل أنه موضوع

رغبة الأم. وهذا شيء تقدم فيه الكلام. على أن الفالوس التخيلي الذي يتبادله الأم والطفل يسهم في إقامة أول علاقة ديالكتيكية في حياته تمهد الطريق إلى الرمزي، من جهة أن الرمز ذو صفة تبادلية. كذلك يُتبادل العنصر التخيلي بالطريقة نفسها، حيث يصبح الفالوس دالا تخيليًا. هذا الدال التخيلي أو الفالوس، هو "دال رغبة الآخر"، وهو كذلك "دال النشوة " jouissance.

وعلى حين كان مدار عقدة الخصاء، وكذلك عقدة أوديب، على الفالوس التخيلي، فإن التفرقة بين الجنسين مدارها على الفالوس الرمزي. فالفالوس عندئذ رمز (علامة) ليس له ما يقابله عند الأنثى. إنها مسألة اختلال السيمترية. فكلا الجنسين يقيمان فكرتهما عن الجنس الذي ينتميان إليه من خلال الفالوس الرمزي. والفالوس الرمزي لا يمكن نفيه. فهو على خلاف الفالوس التخيلي. وذلك لأن الغياب على المستوى الرمزي كالحضور، كلاهما حقيقة إيجابية. فحتى المرأة التي ينقصها الفالوس الرمزي يمكن- على نحو ما- أن يقال إنها تملكه؛ لأن عدم امتلاك الرمزي صورة من امتلاكه. والعكس كذلك صحيح: لا يمتلك الذكر الفالوس الرمزي إلا إذا قبل الخصاء مسبقا.[٨٢]

وعلى الرغم من أن الفالوس شيء يختلف عن عضو الذكورة البيولوجي، وأنه لا الرجال يملكونه، ولا النساء (كلاهما يفتقدانه ويرغبانه لأنه هو الذي يتيح للمعنى ثباتا ومرجعية authorityوقوة)، فإن تعليق لاكان- كما ذهب منتقدوه[٨٣]- على مسألة كونه الشيء المرئي، تجعله- يعني الفالوس- يرتبط أكثر بالذكر من الجنسين. فالرجال يستطيعون أن يتوحدوا بالفالوس على نحو لا يتأتى للنساء.

إن منطقة الفقد (فقد الفالوس) الأنثوية – منطقة الهامشية بالنسبة للفالوس (من يملك الفالوس يكون في وضع المركزية ومن لا يملكه في منطقة الهامشية)، منطقة مفتوحة أمام الرجل والمرأة على حد سواء. حظ الرجل فيها كحظ المرأة. وهذا اللاثبات في وضع الذات بالنسبة للفالوس يسمح بالنشوة التي هي وراء تخوم الفالوس– وراء تخوم الرجل – وراء تخوم اللغة والاستبدال. إن اللاشعور الذي تأتي منه النشوة الجنسية عند لاكان منطقة أنثوية. إنها منطقة الآخر– منطقة المرأة. وهذه هي النقطة التي كانت منطلقا لكثير مما كتب في الاتجاه النسوي.[٨٤]

على أنه قد ترتب على تطوير لاكان لأفكار فرويد نتائج أخرى كثيرة:

أولها: أن ارتباط الذكورة بالنظام الرمزي وصعوبة دخول المرأة هذا النظام بسهولة، دفع أصحاب الاتجاه النسوي إلى بحث العلاقة بين اللغة والجنسين gender بحثا موسَّعا، وكذا العلاقة بين اللغة وفكرة أن المرأة ليست ندا مساويا للرجل، بل ذهب من أهل هذا الاتجاه من ذهب إلى القول إن العلاقات السياسية والاجتماعية بين الذكر والأنثى لن تتغير تغيرا جوهريا إلا إذا تغيرت اللغة نفسها تغيرا جذريا. وهذا التغير يمكن أن يبدأ بطريقة ديالكتيكية، بتأصيل لغة نسوية بين الأم والطفل في المرحلة قبل الرمزية، وهي المرحلة التي مبناها على الحرفي/التخيلي.

ثانيها: أن نظرية لاكان أفادت التفكيكيين وغيرهم من أصحاب ما بعد البنيوية برؤيتها الذات ego على أنها بناء تصوري construct وليست شيئا طبيعيا natural ضروريا، كما ذهب فرويد. إن هذا البناء التصوري الذي هو الذات التي تتكون في مرحلة المرآة، يبدو في الظاهر متوحدا متوائما منتظما حول مركز حاسم، في وقت واحد معا. ولكن لاكان ذهب إلى أن النفس أو الذات المتوحدة ليس إلا محض خرافة، وإنما هي أجزاء متفرقة وعناصر غير متشابهة يتم تأليفها معا.[٨٥] ووظيفة المحلل النفسي الذي يجري على منهج لاكان "تفكيك" الذات لإظهار المتناقضات التي تنطوي عليها.

هوامش الفصل الأول:

(1)Shlomith Rimmon-Kenan, A Discourse in Psychoanalysis & Literature, Methuen, London & New York, 1987, p. xi

(2) Irena R. Makaryk (ed.), Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, University of Toronto Press, London, 1994, p. 168.

(3) Charles E. Bressler, Literary Criticism: An Introduction, Prentice-Hall, Inc. U.S. 1994, pp. 88-89.

(4) Rene Wellek & Austin Warren, Theory of Literature, New York, Harcourt, 1942, p.81

(5) Peter Brooks, "The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism", in A Discourse in Psychoanalysis & Literature, pp. 1-2

(6) "Psychoanalytic Criticism", in The Turn of the Screw, Ed. Peter G. Beidler, Boston, New York, 1995,p.210

(7) Charles E. Bressler, Ibid. p. 95

(8) Peter G. Beidler, ed. The Turn of the Screw, p.211

(9) Charles E. Bressler, Ibid. p. 96

(10) Peter G. Beidler, Ibid. pp. 211-12

(11) Charles E. Bressler, Ibid. p. 96

(12) Elizabeth Wright, "Modern Psychoanalytic Criticism", in Modern Literary Theory. Eds. Ann Jefferson and David Robey. Totowa: Barnes 1982, p.117

(13) Peter G. Beidler, ed. Ibid. p.213

(14) Ibid.

(15) Irena R, Makaryk (ed.), Encyclopedia of Contemporary Literary Theory,p.167

(16) Charles E. Bressler, Ibid. p. 94

(17) Ibid. pp. 94-5

(18) Peter G. Beidler, ed. Ibid. p.212

(19)) Ibid. p. 207

(20) Roy P. Basler, Sex, Symbolism and Psychology in Literature, New York: Octagon, 1975, p.14

(21) Charles E. Bressler, Ibid. p. 90

(22) Keith Green & Jill LeBihan, Critical Theory and Practice, p.147

(23) Charles E. Bressler, Ibid. pp. 90-92

(24) Ibid. pp. 92-3

(25) Keith Green & Jill LeBihan, Ibid, p.161

(26) Ibid.

(27) Charles E. Bressler, Ibid. p. 94

(28) Ibid.

(29) Peter G. Beidler, ed. Ibid. p.214

(30) Charles E. Bressler, Ibid. p. 93

(31) Dylan Evans, Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, Routledge, London and New York, 1996, p.112

(32) Raman Selden, Contemporary Literary Theory, Kentuky, 1985, p.82

(33) Ferdinand De Saussure, Course in General Linguistics, ed. Charles Bally and Albert Sechehaye with Albert Riedlinger, trans. Roy Harris, London: Duckworth, 1987, p.118

(34) Dylan Evans, Ibid. p.112

(35) Maud Ellmann, ed. Psychoanalytic Literary Criticism, Longman Group, U.K. 1994, p.19

(36) Raman Selden, Ibid. p.82

(37) Maud Ellmann, Ibid. p.19

(38) Ibid. p.23

(39) Ibid.

(40) Raman Selden, Ibid. p.84

(41) Ibid. p.83

(42) Meredith Anne Skura, The Literary Use of the Psychoanalytic Process, Yale University, 1981, pp.89-90

(43) Maud Ellmann, Ibid. p.11

(44) Ibid. p.16

(45) Ibid. p.15

(46) Peter G. Beidler, ed. Ibid. p.215

(47) Dylan Evans, Ibid. pp.115-16

(48) John R. Morss, Growing Critical, Routledge, London and New York, 1996, p.108

(49) Dylan Evans, Ibid. p.115

(50) Ibid.

(51) Ibid. p.9

(52) Maud Ellmann, Ibid. pp.17-18

(53) Dylan Evans, Ibid. p.116

(54) Ibid. p.9

(55) Malcolm Bowie, Lacan. London, Fontana. 1991, p.92

(56) Dylan Evans, Ibid. p.82

(٥٧) إديث كريزول، عصر البنيوية، ترجمة جابر عـــصفور، دار ســـعاد الصباح، الطبعة الأولى ١٩٩٣، ص٢١٨

(58) Peter G. Beidler, ed. Ibid. p.215

(59) Keith Green & Jill LeBihan, Ibid. p.164

(60) Ibid.

(61) Peter G. Beidler, ed. Ibid. p.213 وراجع ما ذكرنـــاه عـــن المرحلة الأوديبية فيما سبق.

(62) Keith Green & Jill LeBihan, Ibid, p.163

(63) Ibid.

(64) Peter G. Beidler, ed. Ibid. p.216

(65) Ibid. pp.215-16

(66) John R. Morss, Ibid. p.110

(67) Ibid.

(68) Dylan Evans, Ibid. p.21

(٦٩) راجع بالتفصيل عقدة الخصاء عند: Dylan Evans, Ibid. pp.20 23

(70) Maud Ellmann, Ibid. p.18

(71) Keith Green & Jill LeBihan, Ibid. p.164

(72) Ibid. pp.164-65

(73) Dylan Evans, Ibid. pp.61-63

(74) Ibid. pp.117-18

(75) Maud Ellmann, Ibid. p.19

(76) Dylan Evans, Ibid. pp.35-38

(٧٧) المثال التقليدي الذي يذكر هنا كمثال على سلطة الدال على المدلول، هو النظر إلى العلامات المكتوبة على أبواب الحمامات العامة. سنجد أحدها مكتوبا عليه "سيدات"، والآخر "رجال". إن البابين يتطابقان في كل شيء إلا في هذه العلامات. والدال هنا هو الوسيلة الوحيدة لجعلهما شيئين مختلفين.

(78) Keith Green & Jill LeBihan, Ibid. pp.165-66, 172

(79) Dylan Evans, Ibid. p.116

(80) Ibid. pp.132-33

(81) Ibid. p.1

(82) Dylan Evans, Ibid. pp.140-43

(83) Keith Green & Jill LeBihan, Ibid. p.173

(84) Ibid.

(85) Peter G. Beidler, ed. Ibid. pp.216

الفصل الثانى

المتخيل السردي

ونظرية التحليل النفسي المعاصر

نعرض في هذا الفصل لبعض التحليلات التطبيقية التي استندت في فهم النصوص الأدبية لأفكار لاكان، وهي الدراسة التي قدمتها الناقدة الاسترالية جيل باركر Jill Barker لقصة الكاتب الإنجليزي رتشارد جيفريز Richard Jefferies. وهي القصة التي جعل عنوانها "تحت حصار الثلوجSnowed Up". (نص القصة، تجده ملحقا بآخر التحليل).

والدراسة[1] إنما هي قراءة للنص القصصي في ضوء الأفكار التي قدمها التحليل النفسي، وبصفة خاصة منهج لاكان في فهم المثلث الأوديبي وفكرة"الرغبةDesire"، وغير ذلك. وجيل باركر هي أستاذ الدراسات الأدبية والنسوية في جامعة لاطون Luton. وقد اختارت لدراستها عنوانا يشير إلى الفكرة التي استندت إليها في التحليل، وهي فكرة الإحصاء، أو الافتتان بالأرقام، فجاء – أي العنوان الذي اختارته تساؤلا عن بطلة القصة هل تحصي؟: "هل إيدي تقوم بالإحصاء ؟ Does Edie Count".

وبنية الأرقام إحدى الأبنية التي ترتبط بالتيمات الأساسية في النص ارتباطا معقدا. تقول باركر: أيا كانت المدرسة التي يؤثرها المرء في التحليل النفسي، فمن المهم أن يدرك أن التيمات الأساسية وأبنية الفقد loss والرغبة والمغزى السحري للأرقام numerology واللغة، ترتبطان – تعني التيمات وهذه الأبنية – بعضهما ببعض على نحو معقد.

ترى باركر أن قصة الفتاة الشابة وعاصفة الثلج من القصص التي تهيب بناقد التحليل النفسي لأنها قصة التحول

transitionمن حالة إلى حالة أخرى مختلفة: الأفراد فيهـا ينمـو فهمهم لأنفسهم على نحو أفـضل، وكـذلك فهمهـم لوضـعيتهم الجنسيةtheir sexuality ومكانهم من عالم أرحب. وعملية الـتعلم والتكيف الاجتماعي هو ما يتناوله التحليل النفـسي علـى وجـه التحديد. وهي تقصد بالطبع ما كان مـن تغيـر موقـف تـاجر الخضراوات الثري الذي أراد أن يتزوجها، اعتمادا علـى ثروتـه وحاجة الأب المنحدر من أسرة نبيلة إلى المال ليفـك رهوناتـه. كذلك ما كان من تغير موقف الأب الذي أشرف على الموت بسبب ما كان من العاصفة الثلجية، ثم لم ينقذهما – أعني الأب والتـاجر غير الضابط الشاب الوسيم الذي أحبته البطلة ورفـضه أبوهـا. البطلة نفسها أيضا شملها التغيير وعلمتها التجربة.

كذلك فإن موضوع الرغبة من الموضوعات الأساسية التي ينشغل بها ناقد التحليل النفسي (راجع ما سبق ذكره فـي الفـصل الأول). ولدينا في قصة العاصفة الثلجية البطلة التي تكتب رغبتها التي تتأسس على جملة متنوعة من علاقات مصيرية بالبنية الأبوية التي تحيا فيها. وهكذا فإن القصة تـضع "إيـدي" داخـل بنيتـين رمزيتين كبريين تتصلان بعضهما ببعض: الأولى عبـارة عـن تفاعل معقد طرفاه الخضوع للأب ومقاومته. والأب هنا بالمعنيين معا: الحرفي (الواقعي)، والاصطلاحي أي في اصطلاح التحليـل النفسي ويراد به البنيـة الاجتماعيـة الأبويـة (الأب الرمـزي). والثانية: الاستسلام لعاصفة الثلج بكل ما يترتب عليها من آثـار– الاستسلام لها على المستوى الحرفي الواقعي أيـضا والمـستوى المجازي على اعتبار قصة الثلج استعارة للبنية النفسية.

إن ناقد الأدب الذي يعول على التحليل النفسي يمكنه أن يقرأ الأحداث في القصة بالنظر إليها على أنهـا أعـراضsymptoms

أي كما يقرأ الطبيب النفسي الأعـراض عنـد المـريض. فهـذه الأحداث في القصة هي واقعية، وفي الوقت نفسه استعارة. والبنية النفسية هنا هي الطرف الآخر من الاستعارة. وهذا ما عبر عنـه إيجلتون في كتابه النظرية الأدبية، حين قال:

> يستطيع الناقد الأدبي أن يسبر طبقات النص المـنقح secondary revision ويكشف شيئا من "الـنص التحتـي sub-text" الذي يخفيه العمل ويظهره معا، شأنه في ذلـك شأن أمنية لا شعورية، وذلك بأن يلتفت النقد إلى ما يبـدو مسكوتا عنه، وإلى أوجه التضارب والمواضع المكثفة فـي القصة – الكلمات التي لم تنطق القصة بها، والتي نطقت بها بمعدل غير عادي.

(ملحوظة: الـنص المـنقح أو الطبعـة الثانيـة المنقحـة secondary revision، مصطلح فرويدي يشير إلى الصورة التـي يحكيها الحالم بعد أن يستيقظ. وهي مخالفـة للحلـم الأصـلي؛ إذ يتدخل الرقيب وهو الـ ego، فيعيد صياغة الحلم من جديد).

إن النص يقرأ كما يقرأ خطاب المريض. ولـذلك يتقـصى الناقد الدروب التي تسلكها الرغبة خلال شفرة غامضة متغيرة من الرموز والاستعارات. كذلك فإن طريقة لاكان إذا مـا اسـتعملها الناقد، تتيح له أن يستكشف ما بـين المجتمـع الإنـساني وبـين اللاشعور من علاقات.

ونعود إلى القصة فنقول إنها تتعرض فـي وقـت واحـد لموضوعات ثلاثة فادحة من موضوعات التحليل النفسي: أولهـا: أن الصدام بين إيدي وبين ما يفرضه المجتمع من ثقافة وقواعـد للسلوك يتوجبان عليها، يضعنا أمام قانون الأب وتأثير ذلك علـى الذات subject بفرض القانون الأبوي عليها وانـصياعها لـه.

ثانيها: أننا نرى في الثلج تحويلا على مستوى الخيال للعالم الفيزيائي إلى بنية دالةsignifying structre . وآخرها: أننا نستطيع أن نتتبع حركة الرغبة خلال اللغة من وصف إيدي لحاجاتها.

تلاحظ باركر أنه لم يكن من باب المصادفة أن كل واحد من هذه الموضوعات الثلاثة يعود بنا إلى مسألة الغياب lack. لأن الرغبة إنما تولد من الغياب. ومنه تولد اللغة كذلك – على ما مر بنا من كلام لاكان. والذات تتكون عند لاكان لغويا على نحو جوهري. اللغة هي التي تؤسس الفقدloss ، لكن يجتمع فيها أمران في وقت واحد معا: أنها استجابة لهذا الفقد ومحاولة للسيطرة عليه أيضا. والذي يجعل النص الأدبي صالحا للتحليل، هو وضعه اللغة بين قوسين (أو إبرازه لها ولفته الأنظار إليها) باعتبارها ذاتا subject. والصلة الحميمة بين اللغة والرغبة هي ما يجعل الأخيرة تلح وتلهث وراء طريدتها على نحو لا يتوقف كالصائد الذي تفلت منه الطريدة وتغريه في الوقت نفسه بتتبعها. موضوع الرغبة يظل ينفلت خلال اللغة يُسعى إليه أبدا لكن لا يُظفر به كذلك أبدا (حتى لحظة الموت). وهذا حادث في القصة التي بين أيدينا في الزمن الذي يتكشف في المفكرة اليومية التي تكتبها إيدي يوما بعد يوم. فهذه المفكرة خطاب زمنه الحاضر دائما، لكنه يُستأنف أبدا ويظل يراجع نفسه إلى أن يؤذن بلحظة إشباع تتمثل في هذا الانغلاق الذي تُشعِر به نهاية القصة، كنقطة توقف لا تتقدم القصة بعدها شيئا. وهي بهذا الاعتبار المقابل للموت.

لاء الأب/اسم الأب NOM DU PERE (قانون الأب)

قصة إيدي هي قصة الانتقال من التمـرد علـى القـانون الأبوي إلى التواؤم معه. والكلام عن الرغبة Desire ، لابد فيه من استجلاء موقف الذات من هذا القـانون. والـذات subject مـن الكلمات المفاتيح هنا. وهي تستعمل للدلالة على المصدر الذي هو وراء جملة أمور متماسكة أو تشبه أن تكـون متماسـكة، مـن الإدراكات والاستجابات والألفاظ التي عادة ما تصدر عن فرد ما. الذات كلمة تستعمل للدلالة على الشخص الذي يقول "أنا"ويزعم أنه متوحد مستقل متسق بعضه مع بعض على مدى الوقت، وهو في الحقيقة في حالة تحول وتغير، وهو ظرفيٌّ، بمعنى أنه يتشكل على الدوام، ويعتمد على الظروف، وهي أمر لا ثبات له. ثم إنه إنمـا يتكون – وهذا هو الأهم – من خلال الشفرات اللغوية التي هـي علامات يقوم بوظيفته في داخلها.كلمة subject في اللغة الإنجليزية تعني الذات، وتعني كذلك المسند إليه في الجملة (الفاعـل؟ لنتفـق على ذلك مؤقتا)، وتعني أمرا ثالثا له أهمية قـصوى: الخاضـع التابع. وهذه الأمور الثلاثة يتصل بعضها ببعض اتصالا وثيقـا. فالذات فاعل ومفعول معا: هو يقول"أنا" فـي جملـة مـن جمـل الكلام:"أنا كذا"، يقولها بالثقة المعهودة – أنه شيء ثابت مُتَحقَّق منه إلخ، ولكنه في الحقيقة subject بالمعنى الثالث للكلمة الذي أشـرنا إليه. فهو خاضع لـ subject of قوى خارجة عنه تحدده. هـو خاضع بصفة خاصة لأبنية اللغـة وللـسلم الطبقـي الاجتمـاعي وللضغوط الاقتصادية.

والرغبة برمتها رغبة الآخر. هذا قول لاكان. وهذا القول يحتمل ثلاثة معان على الأقل:

١) أن رغباتنا هي نفس رغبات الآخر؛ لأن رغبته هي التي حالت بيننا وبين حاجتنا الأولية.

٢) أننا نرغب ما يراد لنا، فمن ثم يفترض فينا، ويتوقع منا أننا نرغبه.

٣) أن ما نرغبه إنما هو قناع يخفي وراءه في الحقيقة الآخر.

الآخرية والآخر يستعملان في الكتابات النقدية على مستوى واسع، وهما في الغالب لا صلة لهما بأي معنى اصطلاحي.وهذا هو مكمن الخطر. الآخرية في التحليل النفسي تتضمن إما حالة خارجية للآخر نتطلع إلى أن تكون لنا (أي شيء مما هو موضوع للرغبة)، أو جملة من الضغوط التي تشكل النفس.

هذا هو السياق الذي يمكننا من خلاله أن نبحث الرغبة عند إيدي – كيف أنها ترتبط بظروفها المحيطة بها (طقم الفراء مثلا يمكن أن يكون واحدا من الأشياء التي تتجه إليها الرغبة عند إيدي). إن إيدي – وهذا واضح في القصة – قد غُرِست داخل بنية أبوية متعددة الأوجه، تتكون من الأسرة (الأب) ومما يتوقعه المجتمع منها ومن الضغوط المالية التي تتعرض لها الأسرة. وعلى مستوى آخر نجد بنيتي اللغة والزمن حاسمتين في أين يمكن لإيدي أن تضع نفسها. إن الانطباع الأول الذي يتكون لدينا عن أهداف إيدي أنها تقوم كلية على التفاوض من أجل أن تتحرك بالضبط من وضعية البنت إلى وضعية الزوجة (وهما وضعيتان ليستا مختلفتين تماما في عالمها وتتصلان كليا بعلاقات القوة بينها وبين الرجال). وتبدو هذه الأهداف كالتي تتحقق من خلال أبيها: يمدها بالفراء، وأكثر من هذا

بأسلوب الحياة بأسره الذي تقوم بوظيفتها داخله ولكنها تقاومه أيضا. وهذا ما يمكن أن يكون المقصود بالتفاوض. إن كل الأنشطة التـــي تقوم بها داخل هذه المنطقة من الرعاية الأبوية تنحصر في أساليب عامة تقريبا للتعامل مع الرجال وحساب إمكانات كل منهم كشريك. فهي تتبادل الحديث مع رجال الدين في الكنيسة؛ وهي تذهب إلـــى المسرح في صحبة رجل؛ وهي– حين توجه هذه الأنشطة – تركز على ضباط الجيش الذين فيهم وسامة وحسن تربية ولكنهم فقـــراء. ولكي توافق إيدي على رجل، فإن عليه أن يجتاز الاختبار كـــشيء مرغوب جنسيا، على حين أن معايير أبيها هي الثـــروة والوضـــع الاجتماعي. لكن لا ينبغي أن يضللنا هذا عن تبين أن رغبات إيدي هي في مجموعها متلائمة مع توقعات النظام البطرياركي (الأبوي). فهي لا ترفضه رفضا جذريا: ليست المسألة هل تـــرفض الـــزواج جملة – هل تتزوج أم لا، ولكن من الـــذي ســـتتزوجه وتحـــت أي ظرف من الظروف.

فهل هذا إذاً نص استحضر اسم الأب بعد أن كانت إيدي قـــد دخلت بالفعل في النضوج، باعتبار النضوج هو فهم النظام الرمزي؟ ومن ثم فهي تسخر هذه البنية الرمزية أو الأبوية لأهـــدافها؟ تلـــوح القصة كالتي ترينا أبا قويا وطفلة غير مدركة وعاجزة نسبيا. فهـــل هذا التفسير أو الفهم معقول أم غير معقول؟ الإجابة عن هذا السؤال تتوقف على الطريقة التي نقرأ بها تمرد إيدي. هنا لابد من التفرقـــة بين الأب father بمعناه الحرفي (الوالد) والأب Father بمعناه فـــي اصطلاح التحليل النفسي، حين نقول قانون الأب. الأول شخـــصية موجودة في الواقع لها علاقة بإيدي ولها اسم في اللغة هـــو الـــذي تشير إليه القصة بكلمة "بابا". والثاني يشير إلى بنية يُنكَر على المرء فيها إشباع رغبته، وبقبوله هذا الإنكار للرغبة والتـــسامي بهـــا أو

تحويلها، يدخل إلى مجال تتحصل له به القدرة على استعمال هـذه الأبنية. في قصة إيدي أوقات يكون فيها الوالد (بابا) هو المـصدر الذي يرجع إليه قانون الأب في حياتها وأوقات أخرى يكون وضعه داخل البنية مختلفا تماما. يمكن أن نعـادل الأب Father، أو اسـم الأب في هذه القصة كما في العادة بتلك القوى التي تؤسس القوانين والأعراف الاجتماعية والنظام الرمزي.

إن الخطاب في يوميات إيدي يصورها على نحـو واضـح على أنها متمردة فيما هو صغير وما هو عظيم من أشياء بوضـع إحساسها بهويتها – على نحو مستمر – في سياق من أبنية رمزية. وينجلي هذا الأمر بالنظر إلى حركة الإحـساس بـالنفس خـلال السطور الأولى من اليومية التي تبدأ باليوم الثـاني مـن ينـاير. فالكلمة التالية بعد تدوين تاريخ اليوم هي كلمة بابا. لدينا هنا بنيتان مسيطرتان: بنية الزمن المتمثلة في ذكر تاريخ اليوم وبنية العلاقة الثنائية الوالد/البنت. وفي إطار هذه العلاقة تأتي إيدي لتكون هـي المتلقي للفراء، وهي هدية تقدرها على المستوى الجمالي ثم علـى مستوى القيمة المالية. وبعدها تدعي العجز عن الاسـتمرار فـي كتابة يوميات، معلنة عن نفسها أنها مضطربة فاشلة: "لن أكـون كاتبة يوميات جيدة أبدا". لكن كلامها لا ينطوي على أي شـعور بالأسف على هذا أو أي شعور حقيقي بأن ذلك من أبواب الفـشل. بل إن اختيارها للعبارات التي تمضي وفق تقاليد كتابة اليوميـات يوحي على الأحرى بشعور بالرضا عن النفس، يقويه حبها لـنقط الضعف نفسها التي لديها. وهو ما يظهر بوضوح في الملاحظـة التي تلي ذلك: "يا إلهي متى أرد هذا الرأس المضطرب إلى شيء من النظام"، فالكلمة المستعملة في اللغة الإنجليزية للـرد reduce تعني الرد إلى حالة أدنى أو أقل. تقول باركر: إن إيدي توحي إلينا

باختيارها لعبارة كليشيهية أن فرض النظام على عقلها معناه "الحط" منه. علاوة على ذلك، فإن "الرأس المشتت" يجتذب انتباه الرجل، فيستحثه للبحث عن طريقة لمساعدتها في تنظيمه، وهنا تُستدعى صورة الراعي والأبوي في كبار السن، على نحو ما يظهر في النصيحة التي يقدمها لها "قسيس في الكاتدرائية أو شيء كهذا" أن تواظب على كتابة يوميات. ففي هذا السياق الذي نعرف فيه كل هذا، نجد ما يشي بتفاعلها مع العالم، لأنها حين تعمد إلى التشويش علينا في معرفة ألقاب هذا الناصح الأمين ووضعيته، تستبعد الوضع الاجتماعي والاعتبارات المادية. ولا تعطينا من الحقائق القاطعة التي لا جدال عليها سوى هذا الوصف: "العجوز" والكاتدرائية. إنها بذلك تسقط من حسابنا الملابسات والظروف والوضع الاجتماعي للرجل وكونه محل احترام، حينما تتظاهر بأنها تنكر اهتمامها بمثل هذه الأشياء، إذ تعمد إلى الاضطراب في تحديد ألقابه. وحين يأتي في عباراتها هذا التلخيص المحكم لكلام القسيس: "ترتيب أفكاري وإضفاء النظام على عقلي"، تشف العبارة عن ادعائها الذكاء لنفسها وذلك بتسليمها- في هذا الموضع على خلاف ما كان منها في مواضع أخرى من ادعاء العجز عن الكتابة إلخ - أن لها أفكارا وأن لها عقلا يستحقان التنظيم حتى لو كانت المقاييس الخارجية تراهما مشتتين. هذه الجملة تقوض الصورة التي تريد تقديمها لنفسها من أنها خرقاء أو بلهاء أو ساذجة إلخ. وتظهر هذه الجملة كذلك أنها ليست مضطربة إلى الحد الذي تفوت فيه الفرصة التي تسنح لها للسخرية بالرجل ذي العبارات الطنانة الذي يشبه أن يكون صورة من خُطّابها لكن أكبر سنا (وهؤلاء كانوا موضع سخريتها كما سيأتي فيما بعد): "قال إنها من شأنها أن تساعدني على ترتيب أفكاري، وإضفاء النظام على عقلي. ألفاظه

بالطبع كانت أكثر فخامة من هذا". العبارات "الأكثر فخامة" إنما هي عبارات طنانة إذا قورنت بعباراتها المحكمة الوجيزة. ثم إذا تتبعنا الحركة التي تأتي بعد ذلك في أفكار إيدي، وجدناها تؤكد إشباع رغباتها ضد معايير السلوك الاجتماعي: "يجب أن ألبسه". وهي حين تعمد إلى العبارة الفرنسية de regle للتعبير عن العادة السلوكية، تفعل ذلك تهويناً من شأن العادات الاجتماعية المتبعة والاستعلاء عليها، بإيقاع الإغراب عليها alienating them،لأنها في هذا الموضع لا تعبر بلغتها، وإنما بلغة أجنبية تلفت الأنظار إليها. وهذا هو معنى الإغراب. والمعنى الذي يتحصل من هذا الإغراب هو الزراية بهذه العادة – عادة الاحتفاظ بالثياب الجديدة زمنا ما قبل ارتدائها. إيدي هنا هي ذلك الشخص الذي يفرغ بالونات الادعاء.

وهكذا نرى إيدي منخرطة في علاقة مع التوقعات الاجتماعية تنجح من خلالها في الوصول إلى الخبرة تدريجيا– أو كذلك يبدو. وبهذا يمكننا أن نراها ذاتا تتحرك في اتجاه النظام الرمزي.

لنتوقف هنا لنراجع تصور التحليل النفسي للمنطق الذي تقوم عليه حركة الذات نحو النظام الرمزي. هذه الحركة تمضي وفق الأساس الآتي: علي الطفل أن يقبل بعض القيود التي تحد رغباته وتكفه عنها، وإلا فلن يكون بمقدوره أن يميز نفسه عن البيئة المحيطة به فيصبح كيانا إنسانيا بالمعنى الكامل ويتحقق له الوعي. وهذا التمييز للنفس عما يحيط بها لا يتأتى إلا بفعل قوة خارجية، لأن الطفل في حالة الأنانة solipsism لا يستطيع أن يخطو خطوة من تلقاء نفسه صوب الإحساس بالنفس كشيء متميز عن البيئة المحيطة. واكتساب الطفل إحساسا بنفسه يتضمن لذلك أن يفقد تلك الواحديةoneness اللذيذة التي هي أساس النشوة. لكنه يُعوَّض عن

هذا الفقد تعويضا هائلا بالقدرة علـــى صـــنع الأنمـــاطpatterns . والأنماط تتواءم مع القواعد. ولا وجود للقواعد إلا بفضل "لا" التي تكفنا عن بعض ما هو متاح. وفي رأي كثيـــرين أن أهـــم نمـــط نصنعه إنما هو اللغة التي يراها سوسير بنية ثنائية.

لكن يضيف لاكان إلى ثنائية النظرية اللغوية فكرة المفـــردة الثالثة التي تؤسس التقابل بين طرفي الثنائية، ألا وهي اســـم الأب التي يظهر معها في الكلمة الفرنسية حين يتلفظ بها لفظة أخـــرى، هي تلك التي تعني "لا" :Non/m du pere (راجع ما ســـبق فـــي الفصل الأول). وأول ناطق بـــ"لا" في حياة الطفل هو عند كل من فرويد ولاكان الأب (وليس من الضروري أن يكون الوالد الحرفي) الذي ينكر على الطفل انغماسه السالف في الإشباع. إن الأب يقف بين الطفل والأم ويعترضهما. وهو بفعله هذا يجبره إجبارا على أن يقبل بمفردة ثالثة وأن يطرح وراءه الإحساس بأنه والعالم شـــيء واحد وكل تام غير متميز.

ونعود إلى القصة فنقول:إن الجمل القليلة الأولى من القـــصة تستوجب التدقيق فيها، لأن مشكلات التفسير التي تطرحها القـــصة برمتها تتركز في هذه الجمل القليلة. إن إيدي ترفض عادة اجتماعية تتمثل في الاحتفاظ بالملابس الجديدة مدة في الأدراج قبل ارتـــدائها. وهي بهذا الرفض تعبر عن رغبة بسيطة هي ارتداء الفراء. وهـــي رغبة ترجع إلى توقع الطفل أنه لا انفصال بين الـــنفس والإشـــباع وأنهما شيء واحد. والبراهين العقلية التي تسردها هنا تنطوي على ملاحظة يقظة: "عجبا للناس كيف تواتيهم القدرة على أن يحتفظـــوا بأشيائهم الجديدة شهرا قبل أن يرتدوها؟". هذه الملاحظة نستطيع أن نستشعر فيها التحكم في العواطف على نحو مفـــرط لـــدى هـــؤلاء الناس. والسبب في أن إيدي ترفض التواؤم مع هذه العادة أساســـه

الشعور بقيمة رغباتها هي ولا منطقية هذه العادة.

ومسألة الفراء هذه التي أثارتها القصة على نطـاق ضـيق تتجمع حولها على نحو سريع وكثيف ألوان أخرى من التمرد، مما يكـشف عـن أن الفـراء يمكـن- علـى الأقـل أن يكـون أعراضياsymptomatic ، ومن ثم رمزيا، للمجال الأوسع من علاقة إيدي بالسلطة عموما. لقد رأينا كيف أنها تعتـرض علـى تنظـيم أفكارها وترتيبها، وكيف أن أسلوبها في الكتابة يقاوم استعمال شفرة اللغة "الناضجة" المتقنة. والمنظر الذي نرى فيه إيدي وهـي تُلـوّح بيدها إلى حبيبها، تبدو فيه إيدي متمردة على التحديد الأبوي للزوج المناسب. إن إيدي تؤكد إرادة الفرد العنيدة ضد القوى المتسلطة التي من شأنها أن تكبح رغباتها. وتلك قراءة لموقفها إنسانوية فردوية لها جاذبياتها. ومن المؤكد أنها القراءة الوحيدة التي تقرأ إيدي نفسها في ضوئها. والشاهد على ذلك يمكن أن نقع عليه فيما يأتي بعد ذلـك، حين تؤسس الحكم الذي تتخذه على ضوء المواجهة مع الملاحظـة العرضية التي أبداها أبوها "...............الأمر لا يختلف عنده. يا للبرود! كأنه لا يختلف عندي".

لكن النص نفسه يجعل هذا التفسير مثارا للإشكال. فجهـل إيدي ليس مذهلا فحسب، بل هي تتباهى بذلك. وبعبارة أخرى هي تعلم تمام العلم أن السذاجة هي بالضبط ما يطلبه (يتوقعـه) منهـا المجتمع. فالبراءة والخجل يزيدان من رواجها كـسلعة مطلوبـة. وإيدي لا تستمتع فحسب برفض أن تكون منظمة من جهة القسيس أو من جهة الأبنية الرسمية للغة الإنجليزيـة المكتوبـة، ولكنهـا تستمتع كذلك بالرفض نفسه. إن معرفتها بجاذبيات هـذا الجهـل تنطوي على مفارقة ساخرة. فهذا يجعلها أقل بلاهة مما يبدو؛ لأننا نفاجأ الآن أن أسلوب اللغة التي تستعملها إنما هو أسلوب تختـاره

اختيارا. وإذاً، فهي أقل ما يمكن أن تكون مثارا للشفقة، أكثر ما تكون صاحبة مناورات وقدرة على التحكم. إنها تعلم أن القوة تكمن في اللغة وفي الكتابة. وهي تستعمل هذين لتتحكم بهما في الرجال الذين يحاولون التحكم فيها، بأن تأبى عليهم صوتا يأتي من جهتهم– أن يتكلموا بصوت أنفسهم وهي تتكلم عنهم. بالنسبة لأبيها مثلا: "كنت أريد أن أفتعل شيئا للشجار معه. اندفعت خارجة وخليت له المكان". إن شجارها يتضمن فرض الصمت عليه، ويعبر عن عاطفة الغضب كغياب له مغزاه. لقد دأبت إيدي على ألا تسمح لألفاظ غيرها من الناس بالظهور. وهي حينما تحكي كلامهم تكون هي السبيل إلى لغتهم، فتعيد أداءها في صيغة تعلن هي أنها أكثر بساطة. وهكذا تُظهر بساطتها وقلة حيلتها، على حين ترفض في الحقيقة الإقرار للآخرين بدعواهم البلاغة والتعقد، وتمارس القوة كما يتمثل ذلك في القيام بتفسير المعنى وتقييده. وهي تقدم المتحدثين الأصليين على أنهم حمقى مغرورون مدفوعون بالرغبة في التأثير عليها غير متزنين في الكلام الوردي المنمق. وهي تفعل ذلك حين تفعله بروح الناقد البصير الذي هو مصدر الحقيقة ليس إلا. نحن ممنوعون من الحكم عليها بأنها محقة أو غير محقة في كلامها عن هؤلاء الناس؛ لأن كلامهم الأصلي قد اختفى وحلت محله تعليقاتها هي وحواشيها عليه. هذا خطاب يريد لنفسه الهيمنة، يقدم لنا ونوضع فيه. يوحي إلينا بحضور كلام الآخرين بينما هو يعتليه ويفرغه تفريغا. إن تقديم إيدي لنفسها هو في الحقيقة زائف إلى حد بعيد: تطلق على نفسها "الطفلة المسكينة" و"الفتاة المسكينة" (بمعنى الهينة الشأن)، على حين تكشف عن حس تحكمي استعلائي. وهي ترى نفسها رؤية مازوخية – أنها مثل كرة الفلين أو كرة التنس، وهي رؤية تراثية

تقليدية سرعان ما يحل محلها استعلاء سادي تتهكم فيه على سلوك خُطَّابها وطالبي يدها، وتتلذذ بقوتها على جعلهم سخفاء: "يثير فيّ الضحك كلما خطر ببالي منظر مستر ثريج هذا الرجل البدين وهو يقفز ليفتح الباب لي، واللورد بلبرتون وهو يرسم على وجهه ابتسامة الاستحسان (رغم أنه لا يطيق ألـدرمان) والملازم أول أوريلز مقطبا جبينه لكليهما... ".

إن بوسعنا أن نقرأ الموقف في القصة كلها على أنه لعبة توفيق "راسين في الحلال"، على حد التعبير العامي- لعبة لتزويج اثنين يعرف قواعدها جميع الذين اشتركوا فيها. وحتى تمرد إيدي على أبيها يتم داخل هذه اللعبة؛ فهي تختار أوريلز لتطارحه الغرام. أوريلز ممثل مختلف للسلطة الذكرية و"رجل حقيقي" أكثر إرضاء للصورة التقليدية للرجل الحقيقي: شاب، كله رجولة، وضابط في الجيش. إن إيدي تتبنى عن طواعية دور الفتاة العنيدة، وهو وضع الآخر المرغوب بالنسبة للآباء، أي الآخر الذي تتجه إليه رغبة الآباء، وهم كل أولئك الرجال الأكبر سنا الذين تقابلهم ويفتتنون بها. وهي باعتبارها رافضة للسلطة تمنحهم شعورا منتشيا بأنها ذلك الطفل المتبجح المزجور الهامشي- امرأة تمارس لعبة الرفض كي تتواءم. وهي في الوقت نفسه شابة عذراء تقوم بوظيفتها في بنية تجعل مصيرها الجنسي محتوما. هم على دراية بهذا، لكنها ليست كذلك (فيما يبدو، وإن كنا نستطيع أن نتشكك في هذا). إن جانبا من سحرها في نظر الرجال يكمن فيما سوف تؤول إليه آخر الأمر من انصياع أو كبح جماح لا مفر منه. وتجاوزاتها البسيطة ما هي إلا تجاوزات تافهة، فهي تحدث في إطار الاعتماد الكلي عليهم. وحتى في مطلع القصة نستطيع أن نتبين المعنيين معا- تمرد إيدي على قانون الأب، وإذعانها له، كما لو أن هناك

صوتين يتنافسان من أجل أن يسودا.

فكيف نستطيع أن نتعامل مع هذا التناقض؟ قديما كان النقاد يرون هذه التناقضات أمرا مزعجا يحتاج إلى أن يُحَلّ. كانت تشغلهم فكرة مقاصد المؤلف، وكانوا يرون التناقضات التي في النصوص فشلا منه في التعبير عما يقصده تعبيرا ناجحا. إن المفهوم الذي يطرحه التحليل النفسي هو أن جميع الأفراد ذوات "ممزقة" أو منقسمة وأن هذا يظهر في اللغة. هذا المفهوم يمكننا من فهم التناقضات والتعامل معها، بدلا من محاولة البحث عن طريقة لحلها من شأنها إنكار صحة أحد الطرفين المتناقضين ضرورة. إننا نتبين في قصة "حصار الثلوج" ذاتا ممزقة، وهي الحالة الضرورية ليدخل المرء المجال الإنساني– على ما تبيَّن من أفكار لاكان. فلنقل – مبدئيا إنها نفس إيدي المنقسمة بين الإشباع الطفولي والتوحد بالنظام الذي ينكر عليها الإشباع. إن الذات تكشف من خلال لغتها عن مصدر هذا الانقسام – عن الألم الذي يحدث حين تتبرأ الذات من واحديتها وتقبل الغياب absence. إن الفقد أو الخسارة – فقد ما يكتمل به المرء ويصبحان شيئا واحدا، وهو الأم أو عالم الشيء أو فقد الإشباع إلخ، ثم التشوف إلى الواحدية والاكتمال، تعبر عنهما حكاية إيدي عن عاصفة الثلج – تلك الحكاية المنقسمة. يظهر ذلك في كثرة أبنيتها وادعائها أن اللغة تشف عن الحقيقة، وكونها مع ذلك أيضا عالما من الصور التي تشبه الحلم وعالما من المغزى. إن كتابة إيدي، هي لذلك شفرة الشفرات – النظام الرمزي بالدرجة الأولى par excellence، و"الطريق الملكي إلى اللاشعور" على حد قول فرويد. فإيدي تكافح من أجل بساطة المعجم وتقليد صيغ الكلام الشفوي من أجل بساطة أولية متخيلة للنفس psyche – من أجل النشوة الطفولية الناتجة

عن عدم الانقسام – النشوة الطفولية الناتجة عن ثبات الذات. تنتقد إيدي انتقادا ضمنيا الشفرات اللغوية التي عملت فيها يد الإتقـــان. أحيانا تُبرق بهذه الانتقادات حين تبين كيف أن هذه الشفرات يمكن أن تُلخّص. وأحيانا حين تنكر قدرتها على استعمالها. إلا أنها فـــي الوقت نفسه تتشوف من أجل التعقيدات في الـــصيغ الاســـتعارية والصيغ الشعرية الأخرى. إنها تستخدم لعبة الشطرنج كاستعارة أو مجازلحالتها هي، وتزدري العجز عن استعمال المجاز والاستعارة حين ترى ذلك أمرا مضحكا: "ثم أسقط في يده بحثا عـــن ألفـــاظ شاعرية تاركا تشبيهاته السخيفة من غير أن يتمها".

إن قصة "تحت حصار الثلوج" تضعنا أمام ذلـــك الموقـــف الخيالي الذي أشارت إليه جوليا كرستيفا – ذلك الموقـــف الـــذي تُصوّر فيه أزمةٌ تُروى أو تحكى أزمةً في الـــروح. إن كرســـتيفا ترى الإبداع الأدبي علاجا طبيا نفسيا وطريقة لتخفيف الـــضغوط الناتجة من أزماتنا الروحية، وذلك عن طريق بعثهـــا ثانيـــة فـــي صيغة رمزية. فالأبنية الاستعارية والبلاغية (أو أوجه التنـــاقض) في النصوص يمكن مقارنتها بأبنية الأحلام وتحليلهـــا بالطريقـــة نفسها، وباستعمال المبـــدأين نفـــسيهما: التكثيـــف condensation والاستبدال displacement. (راجع ذلك فـــي الفـــصل الأول فـــي الكلام عن تاريخ المنهج النفسي).

إن ذاتية إيدي متضاربة. لكن ثمة تمزق آخر داخل القـــصة يمكن أن نتبينه من خلال استعمال شفرة أخرى، هي شفرة الأرقام. إن الإحصاء بل الأرقام عموما، شأنهما شأن اللغة، جزء من النظام الرمزي يتولدان عن الإقرار بـــسلطة خارجيـــة والتخلـــي عـــن الإحساس بالقوة الأوقيانوسية oceanic power (مـــصطلح تبنـــاه فرويد عن صديقه رومان رولان الذي بعث إليه برسالة اســـتعمل

فيها هذه العبارة ليشير بها إلى العاطفة الكونية الصوفية التي يراها رولان مصدر كل شعور ديني، ويفسرها فرويد على أنها ارتـداد إلى مرحلة مبكرة في الشعور بالذات. وأنها انبعاث لتجربة الطفل مع صدر الأم قبل أن يتعلم أن يميز بـين نفـسه وبـين العـالم الخارجي. راجع : Charles Rycroft, A Critical Dictionary of Psychoanalysis, p.105.). إن أهمية الوعي العددي في المفكرة اليومية إنما تأتي من خلال علاقته بأبنية السلطة. فـالمفكرة تبـدأ بالثاني من يناير: اليوم الثاني من الشهر الأول. الـ"واحـد" هـو الذات الغارقة في الأنانة أي التي لا ترى شيئا سواها. والـ"اثنان" هما الشقان الطفوليان قبل أن ينفلقا. علاوة على ذلك، يتجلى قانون الأب في النص خلال حركة الأرقام ذوات الدلالة. إن المفكرة وقد استحوذت عليها الأبنية الرقمية التي تتحرك في إطارها منذ البداية، تطرح أمامنا عددا بعينه من الأيام:٢٤ يوما هي كل الأيـام التـي استغرقتها المدونة، بينها٢١ يوما وقعت فيها العاصفة الثلجية. وكلا الرقمين (٢١،٢٤) يقعان داخل المدة الزمنية التي ارتبطت بـأول تمرد وقع في الحكاية، وهي الشهر. الشهر الذي رفضت إيدي أن تحتفظ فيه بالثياب ولا ترتديها. إن هذه البنية الزمنية إنما تعكـس بنية أكبر هي بنية الحياة نفسها. لقد حاولت إيدي أن تكـف مـن التفسيرات الأبوية للزمن: القراءة الاجتماعية لسنها باعتبارها سن الزواج والكف عن اللعب إنما هي قيد تكرهه. ثم نعـود فنراهـا مأخوذة على نحو غير مباشر بعد النقود، ونلاحظ زهوها بالفراء: "ثمنه لا بد أن يكون ثلاثمائة جنيه". إنها تستخدم العد لتجلب لنفسها المتعة، لكن ليس على طريقة أبيها في تفسير المال كقـوة قـادرة على شراء الناس وبيعهم.

إن المبلغ ٣٠٠جنيه تستفتح به القصة اتجاهـا إلـى حـشد

مجموعات من ثلاثة. وإيدي بالذات تحب أن تعد حتى ثلاثة، لأنها تريد أن تمارس التحكم. فالثلاثة كما قد رأينا هـي الـرقم الـذي يؤسس الرمزي. وتقدير المعطف بهذا المبلغ ٣٠٠جنيه دون غيره إنما هو أمر راجع إليها هي. فهذا تقديرها هي. وهي تجد ثلاثة خُطّاب أمرا يثير المتعة على نحو عظيم. وهنا يمكن أن نقول إنها مضت إلى حد ما لتضيف إلى الاثنين اللـذين اختارهمـا أبوهـا خطيبا ثالثا: "يثير فيّ الضحك كلما خطر ببالي منظر مستر ثريج هذا الرجل البدين وهو يقفز ليفتح الباب لي، واللورد بلبرتون وهو يرسم على وجهه ابتسامة الاستحسان (رغم أنه لا يطيق ألدرمان) والملازم أول أوريلز مقطبا جبينه لكليهما، ويبذل غاية جهده ليلعب الشطرنج – التي لا يفقه شيئا فيها – مع أبي". مع ذلـك فالـذي يمتعها، رغم ملاحظتها الحادة أن كلا منهم يختلف عن الآخر، هو اتحادهم في شيء واحد لا يتميز فيه أحـد عـن أحـد: حـالتهم الكوميدية التي هم فيها واحد لا ثلاثة:كل منهم مضحك في نظرها وموضع للسخرية. إن إيدي تقف خارج لعبة الأرقام الأبوية: تعـد أو ترفض أن تعد لكي تتحكم، على حين يعد الرجال بكـل تفـانٍ للنظام من داخل البنية نفسها.

لكن إيدي المتمردة يتم احتواؤها آخر الأمر، لا عن طريق المعايير الاجتماعية ولا الزجر الأبوي (بما في ذلك الإهابة بتاريخ العائلة، وهي بنية بطراركية أخرى)، ولكن القصة تـضعها أمـام قانون مُلزم إلزاما تاما: احتمال الموت جوعـا. حتـى إيـدي لا تستطيع أن تتحدى قانون الجسد. وهو قانون استحضرته القـصة وعبرت عنه في إطار الأرقام: عدد البوصات التي ارتفعت إليهـا الثلوج، عدد الأيام، كمية الطعام التي حصلوا عليها. هذا الإحصاء الذي جرى بجدية قاتلة إنما هو صورة أخرى من إحصاء النقـود

وحساب عمر إيدي باعتبارها دخلت في سن الزواج. ويبدو كما لو أن رفض إيدي أن تعد (بالمعنى المجازي، بتفسير المال والعمـــر وغيرهما تفسيرا اجتماعيا) يلقي عليها درسا قاسيا. هــذا الـــدرس يأتي في صورة سقوط ثلوج تنكر عليها لعبة العد التدميرية التـــي تستمتع بها. إن الأرقام لذلك تشكل نظاما رمزيا تفهمـــه إيـــدي- المنقسمة مرة أخرى، وتكافح في الوقت نفسه من أجل أن ترفضه. والقصة باعتبارها صوتا منفصلا عن صوت إيدي تـــأتي بأزمـــة الثلج لتؤثر عليها. بدأ يتضح الآن أن للثلج مـــصادركثيرة. وهـــذا دليل آخر على الانقسام داخل القصة.

الثلج. إن تناول الأرقام والذات المنقسمة يضعنا وجها لوجه أمام الحادثة العظمى في القصة. الثلج بندقية مـصوبة تـستخدمها القصة للحث على حل المأزق بين إيدي وأبيها. إنه استعارة معقدة لوضع الذات في العالم. تقول باركر: علمنا فرويـد كيـف نقـرأ خطاب المريض، وبصفة خاصة الأحلام – ذلك الخطاب الغامض الذي غالبا ما يجافي المنطق، على أنه قصة مشفرة تحكي أن بنية العقل الباطن تتشكل من خلال أحداث الطفولة. إن اكتشافاته تشكل جزءا من تراث فلسفي يرى الذات على أنها تتكون بالكليـة مـن ألوان الخطاب المتعددة التي تلتصق الذات بها وتتـزرع فيها؛ إذ ليست الذات كيانا مستقلا بنفسه كما كانت النظرة القديمة. والفرق حينئذٍ بين الواقعي والخيالي أهون مما اعتدنا أن نراه. فالقـصص المخترعة التي يرويها الناس عن أنفسهم هي ضرب من الحقيقة.

ونحن إذا استعملنا أفكار فرويد وعلماء التحليل النفسي مـن بعده وانتفعنا بأفكارهم عن العلاقة بين اللغة والأبنية السيكولوجية، أمكننا أن ننظر إلى النص على أنه خطاب العقل الباطن، فنـصل بذلك إلى رؤى واستبصارات داخل البنية الرمزيـة لـنص مـن النصوص. ولما كانت الأعراض المرضية للبنية النفسية تظهر في هيئات فيزيائية وفي خطاب استعاري يوازي تلك الأعراض التـي تظهر على الجسد، فإن المفتاح الذي يتوصل به إلى قصة الوضع الذي عليه الذات هو في التحليل الأدبي لكلام المريض باعتبـاره تصويرا استعاريا. فكلام المريض ينم عن ضرب من "الواقع" في شفرة. وكذلك الأعراض الجسمانية هـي كـذلك شـفرات – أي

استعارات للأبنية النفسية. إن النفس في حالة الأعراض الجسمانية تكتب رغباتها – التي تنطوي دائما على إحباطات – على جسد الذات. وكذلك يمكن النظر إلى النص على أنه جسد كتبت عليه الملامح اللغوية، كبنية الحبكة والصور، باعتبار أنهما استعارتان للضغوط السيكولوجية. ويتمخض عن ذلك أننا لا نحتاج إلى أن ننظر في أحداث القصة في ضوء علاقات السبب/النتيجة، ولكن ننظر إليها كما لو كانت أحداثا في حلم. الذات اللاشعورية للنص تتحرك بناء على حاجات أخرى غير الحاجة إلى الحبكة، فتقدم لنا حينئذ أحداثا وصورا وألوانا من التأكيد. وكل ذلك يهدينا في التفسير. وحينئذ لا نقرأ الثلج على أنه يرجع إلى الأحوال الجوية، ولا حتى إلى رغبات شخص يقال له رتشارد جيفريز يريد أن يضع عالم إيدي تحت التهديد. وكل من هاتين القراءتين بالطبع ممكن ضمن قراءات أخرى كثيرة غيرهما تستحق الاهتمام؛ إذ لا ينبغي للتحليل النفسي أن يدعي أنه توصل إلى الحقيقة. و"ال" هنا تعطى أهمية خاصة، فهي لاستغراق الجنس. وهي تشير حينئذ إلى الحقيقة المطلقة، وهذا ما لا يقدر على ادعاء التوصل إليه منهج من المناهج.

إن إيدي ووالدها يفتقران كلاهما إلى الغذاء العاطفي. وسقوط الثلج يجعل هذه الحالة حالة عامة، أي تمتد إلى العالم بأسره. وهنا نلحظ الوضع الطفولي مرة أخرى، حيث يعتقد الطفل أن حالته هي حالة الجميع أو هي حالة كل شيء. وهذا ما يظهر عند لاكان في مرحلة ما قبل المرآة من وضع عاطفي لا يتميز فيه الطفل عن سواه. وهي المرحلة التي تسبق مرحلة النظام الرمزي. هذا الالتباس – هذا الضياع للشعور بالحدود حاضر في النص، لأنه ليس بإمكاننا التثبت مما جاء بالمفكرة؛ فليس لدينا وثائق

أخرى خارجية تمكننا من أن نراجع تقريرات إيدي في ضوء الوقائع التي كانت. إن الذي يعنينا هو إدراك إيدي للعالم، وليس دقة ذلك ومطابقته الواقع. وهذا بالطبع اتجاه أصيل في التحليل النفسي. حالة إيدي وأبيها هي حالة الطفل حديث الولادة: عاجز مكشوف مقرور يتضور جوعا. الأب من موقعه هذا كطفل هذه حاله، يشعر بالخوف. وهي على خلاف ذلك تشعر بالثقة في قوتها التي يتم التعبير عنها من خلال الأسلوب النثري الذي يمكن تسميته أسلوبا "أبيض"، على نحو ما سبق أن رأينا – باعتبار أنه يسلم بالأحداث جميعا على قدم المساواة، كما لو كان يسلم بالأمر الطبيعي. هذه القوة هي قوة مطلقة أوقيانوسية، أساسها التوحد بالثلج الذي هو حينئذٍ قوة إيدي وسلطانها على العالم: قوتها لإحباط ما يفرض عليها من سلوك – قوتها لإمساك عالم المجتمع كله في وضع تجمد – قوتها على تهديد الأساس الذي تأتي منه أموال أحد خطابها وهو المستر ثريج وسلطة خطيبها الآخر وهو اللورد بلبرتون، بإظهار فشل التصورات الاجتماعية للزوج المناسب أمام قوة الشباب. وهكذا يجسد الثلج معايير إيدي في تقييم الذكر. إن الدقة التي يحاكى بها الثلج حالة إيدي العاطفية تدلنا على أنه اختراع أتت به نفس تلعب بها الرغبة.

إن الثلج يدفع العالم بأسره إلى حالة الجمود – حالة التوقف عن الحركة باعتباره وظيفة للاشعور عند إيدي ليس إلا. الثلج يوقف حركة البضائع وحركة المرور وحركة المال. وهو بهذا يصور ما تصبو هي إليه من جمود – من توقف سيتيح لها متعة الإحساس بالقوة قبل أن تندفع إلى الزواج. إنه يفرض تلك الحالة القديمة الأولى من الكمال التي كنا عليها في جنة عَـدْن – حالة السكون التام. اسم البطلة Edie يشير بصورة جزئية إلى جنة

عدن Eden الموصوفة بهذه الصفات. إن إيــدي تقــول بعبـــارة صريحة إن الزواج سيحرمها من التندر بالعالم الاجتماعي.بيـــاض الثلج العذري يواطئ رغبة إيدي في درء الزواج: "............هذا الهراء يفسد الحياة، أنا على يقين أنه يفسدها". النضج النفسي في نظر إيدي إنما هو تهديد. وفي وجه هذا التهديد يؤسس الخطـــاب الذي تقدمه اليومية عالما مهزولا منع الغذاء عنه وأبطلت العلاقات الاجتماعية "الطبيعية" فيه. إن جعل الجسماني في البؤرة بدلا مـــن الاجتماعي يتضمن كذلك تعديل دافع الجنس ليأتي بدلا منه دافـــع الحاجة إلى الطعام، (وهذا في الفرويديـــة التقليديـــة ارتـــداد مـــن المرحلة القضيبية genital في تطور الطفل الجنسي إلـــى مرحلـــة أقدم هي المرحلة الشفوية التي تتمثل في مص ثدي الأم لاســـتمداد الغذاء. والمرحلة القضيبية هي التي يتجه الليبدو فيها إلى أعضاء الطفل الجنسية. والارتداد هنا في حالة إيدي هو ارتداد إذن إلـــى حالة أكثر طفولية). هذا الارتداد قد ظهر في صورة تهديد الحياة. وكان يمكن النظر إلى مسألة استبدال الطعام بالجنس على أن ذلك عملية انحراف فتشية، لولا أن هناك من الطعام ما ترفضه إيـــدي (لحم القطة). من أجل ذلك كله يتعاون الثلج مـــع حاجـــة إيـــدي العاطفية إلى أن تظل طفلة، فيُنكر عليها حاجتها الجسمانية للغذاء التي تحافظ بها على حياتها. الثلج بهذا يـــشتمل بالـــضبط علـــى التضارب ambivalence الذي تعزوه ميلاني كلاين إلى ما يتكون عند الطفل من صور عن ثدي أمه؛ إذ ترى كلاين أن الثدي الجيد يغذي والآخر السيئ يضن بالغذاء. يضاف إلى ذلك أن الثلج لـــه مظهر البياض الذي يكسو كل شيء، وهذا البياض هو نفسه بياض صدر الأم في وعي الطفل (هذا طبعا بالنسبة للجنس الأبيض، وإلا فما عسى أن تقول كلاين وأضرابها ممن ينحو هذا المنحى إذا كان

الكلام عن السود؟). ويبدو هذا مناسبا بصفة خاصة لإيـدي-تلـك الطفلة التي لا أم لها: الثلج الذي يشل الحركة ترى فيـه حالتهـا العاطفية التي أسيء تغذيتها. وعلاوة على ذلك، فغيـاب عاطفـة الأمومة جعل منها المرأة الوحيدة في القصة، ومـن ثـم جعلهـا عرضـة لأن يـتم تحديـدها فـي عـالم الـذكور بأنهـا شيء/موضوع object .

ويصبح من الوضوح بمكان أن تحرُّك إيدي نحو النـضوج الجنسي لا بد أن يتضمن أن تصبح أم نفسها، وذلك بالزواج مـن أحد الخطاب المتاحين الذين يكبرونها في السن. لكن إيدي وهـي العاجزة عن فعل ذلك تغوص في التضور جوعا كما تغوص فـي الصبيانية اللغوية، فيما يشبه السعادة بذلك. لكن ليس مسموحا لها أن تهرب بهذه السهولة. فتجسيد أزمتها في مدينة بأسرها عـاجزة عن الحركة يدفع الآخرين كذلك إلى الحركة لكيلا تموت ويموتوا هم كذلك جوعا. فهل نعد ذلك منهم إمدادا لها بالرعاية الأموميـة التي تحتاج إليها من أجل أن تتحرك نحو البلوغ؟

حركة الرغبة. سنركز فيما يأتي على المواقـع المختلفـة للرغبة داخل النص الذي بين أيدينا، كما نركز على المسارات التي تتخذها والمنتهى الذي تنتهي عنده. والذوات الراغبة فـي الـنص التي تتطلب منا أقصى اهتمام هي:"بابا"، وإيدي، ومستر ثريج. من الواضح أن "بابا" محبط بسبب حاجته إلى المال والاحترام. وهـو يحتاج إلى تضحية إيدي بهويتها من أجل أن تظل هويته هو بغير مساس. هو يتلمس كذلك سبيلا إلى حالة الجمـود، حيـث كـان الحصول على المال من خلال زواج إيدي يغطي خسائره الماليـة ويؤدي إلى استمرار هويته التي تتحقق في شكل بيـوت وضـياع وأسلوب حياة اعتاد عليه آل أودلي.

إن هذه الأمنيات في تغطية الخسائر وغيرها إنما هي قنـاع تتخفى تحته رغبة الأب في التحكم في حياة إيدي علـى مـستوى الوضعية الجنسية sexuality. تصف باركر هـذه الرغبـة بأنهـا غيرمسماة unnamed. الأب يريد من ابنته أن تتزوج نسخة منـه، أو بعبارة أصح نسخة من النفس التي يتطلع إلى أن يكون إياها. إن خاطبي ابنته كليهما من أقرانه: بلبرتون وثريج. وهو يتظاهر بأنه صاحب الفراء الذي أعطاه إياه أحدهما. الأب باختصار يعاني من اضطراب في تمييز الحدود التي تفصل بينه وبين الحبيب المناسب لابنته. وهو اضطراب محارمي incestuous، بمعنى أنه راجع إلى علاقة الطفل بنكاح المحارم في المراحل الأولى من حياته. فهـو يتطلع إلى ثروة خاطب ابنته الناجح ومكانته وقدراته المالية. هـو كذلك مشوش بشأن الحدود التي تفصله عن ابنته، لأنه يعتقـد أن

الشخص الذي سوف يحوز الرجولة على المستوى الرمزي التي تؤهله لأن يكون الزوج إنما هو نفسه. فإذا كانت رغبة الأب نرجسية في كونه يريد الثروة والقوة لنفسه، فكذلك رغبته في أن يفوز خاطب ابنته الشاب بابنته كجائزة (وهي الرغبة التي انتهى إليها ثريج آخر الأمر)؛ لأنه يرى في أوريلز نوعا من الرجولة يتطلع إليه هو.

إن "بابا" ليس أبا قويا في عالم الرجال؛ إذ من الواضح أن سوء التدبير أدى به إلى أن يبدد ثروة العائلة، ومن ثم أفضى به ذلك ألا يكون قويا أو ذا فاعلية في عالم الرجال، وأن يعتمد على إيدي لاستعادة قوته. إن تحديد والد إيدي في هذا الإطار، أعني في إطار الرغبة وحدها لاستعادة ما ضاع من أشياء كان يمتلكها، يجعل منه صورة من شخصيات العصر الفكتوري المتأخر التي كانت تهديدا لمن حولها. وهكذا لا يستطيع هذا الـ"بابا" أن يملأ دور الأب في النظرية اللاكانية. فكونه بلا اسم وكونه واقعا تحت تأثير الخصاء، لا يتيح ذلك له "لاء" الأب ولا اسمه. فلا غرو أن نرى إيدي تتحرك بهذه القدرة الواسعة على المناورة. إن الأب، حينما يظهر الثلج باعتباره قوة تعيد تشكيل الأشياء، هو الذي يرتد إلى طفولية مطبقة: "أبي الذي اعتلت صحته يجلس ويدخن ويرشف خمرته البرتغالية ويقول إنه مرتاح تماما، ولن يحرك قدما" (ارتداد إلى المرحلة الشفوية وفقدان الحركية). وأخيرا يمضي هذا الارتداد في اتجاه الصمت: "أبي صار من الوهن بحيث لم يعد قادرا على الكلام". وهكذا تتحرك إيدي إلى وضع الأم إزاء أبيها. وهو وضع وضعها فيه منذ أول القصة كونها صارت في سن النضوج الجنسي. هو "يحتاج" إلى أن تمده – كما تمد الأم وليدها – بالغذاء. والغذاء يأخذ هنا شكل المال الذي هو أمر

ضروري لاستمرار الحياة ضرورة إمداد الطفل بالغذاء لاستمرار حياته. وهكذا تتشوه علاقات الأسرة على نحو خطير. ولذلك لـم يكن غريبا أن نرى إيدي في بداية القصة – مع غياب الأم (التـي يُظن أنها ماتت) ووجود أب يعتمد عليها اعتماد الطفل – عـاجزة بوضوح عن الخروج من رغبات اللذة التي تسيطر عليها الأنانة.

هذا عن الرغبة عند الأب، فماذا عن إيدي؟ إن رغبات إيدي معقدة على نحو بالغ. ومنذ أن زال التواؤم بينها وبـين المجتمـع وهذه الرغبات لم تعد في المقام الأول رغبات جنسية. وحتى فـي حالة الجمود التي فرضها الثلج تستمر الرغبة في عملهـا علـى إيدي، وتتحول اتصالاتها المعتادة مع العالم الخارجي إلى داخلها، وذلك في المفكرة التي تكتبها. من الواضـح أن المفكـرة تـرتبط بالثلج، فهي وظيفة من وظائفه، لأنها من قبل لم تكن قادرة علـى المواظبة على كتابة يوميات. واللغة تمثل لها إشكالية؛ لأنها، وهي تتوقع لنفسها مستقبلا ناضجا في الكتابة تتمكن فيه مـن الكتابـة بصورة أكثر شاعرية، ترى الشعر مع ذلك واستعمال الاسـتعارة فشلا في الموقف الجنسي. فكبـار الـسن مـن الرجـال، الـذين يستعملون "ألفاظا منمقة" ويلجـأون إلـى الإطـراءات، موضـع للسخرية في نظرها ويثيرون نفورها. إن مستر ثريج لا يـصبح موضع اهتمامها إلا حين يزودها بمعلومات عملية واضحة، فهـو "في وسعه أن يتحدث حديثا متزنا إلا حين يحـاول أن يجـاملني بإطراءات غبية. الذي يبدو عليه أنه يفهم الوضع أكثر مـن بابـا ومن أي إنسان آخر". الرغبة اللغوية عند إيدي إذن إنما هي رغبة في المعلومات التي تصاغ في ألفاظ واضحة غير منمقة، ورغبـة في القوة التي تأتي بها تلك المعلومات. فالقوة هي الـشيء الـذي سوف يحمي هويتها من غارات أبيها التي تنافسها على الهوية.

الظاهر أن إيدي – من وجهة نظر جنسية – تريد فيليب زوجا. إن نظرية الدوافع drives تعني أن الرغبة يمكن أن تتحرك في اتجاهات أخرى غير الأعضاء الجنسية. ورغبات إيدي اثنان على الأقل: الرغبة في لذة حسية والرغبة في شعور بالتحكم. وكلتا الرغبتين تتحقق في الدافع العياني scopic drive دافع النظر الذي تمارسه إيدي كثيرا. الدافع العياني يتصل بالإشباع الإيروسي الناشئ عن الرؤية – عن النظر عمدا إلى شيء تطلبه الرغبة وقع عليه الاختيار. وهذه الرغبة ليست بديلا عن الموقف الجنسي المعتمد على الأعضاء الجنسية، وإنما له وضع استقلالي على نحو أصيل. وهو ليس إعلاء sublimation. النظر الذي تمارسه إيدي يتيح لها السلبية المناسبة لامرأة من العصر الفكتوري تربت تربية حسنة (مترَبية)، ويتيح لها في الوقت نفسه شعورا بالقوة يأتي من كونها تحوّل الناس إلى موضوعات للنظر أو التحديق. إن إيدي تستعمل العنصر البصري بلذة شديدة. وهي صريحة تماما فيما يتعلق بعلاقة ذلك برغبتها في التحكم. فكون الموقف مضحكا أو مثيرا للسخرية في نظرها قد يكون على المستوى البصري أو اللغوي: شيئا تراه أو شيئا يقال لها. وكلتا الحالتين ينجم عنهما عند إيدي شعور بالاستعلاء. لقد جرى العرف عند أصحاب النظرية النفسية أن يتكلموا عن نظرة الذكر male gazeإلي الأنثى، باعتبار الأنثى موضوعا للنظرة. لكن إيدي تفسد هذا العرف: تحديقها أحيانا متطفل أو فضولي أو تجسسي intrusive وأحيانا تآمري collusive. إنها حين تنظر إلى خطابها الثلاثة وهم مع أبيها وتلاحظ في قسوة وضعهم المثير للسخرية، يكون نظرها حينئذٍ تجسسيا. ثم حين يستثير منظر ثريج وهو مطمور في الثلوج تعاطفها مع المعاناة الإنسانية وتدرك أن حياته في خطر، فإن فرحها الحاد بالمنظر

يكون في منافسة حتى مع عاطفة الحياة والموت. ربما كانت إيـدي سادية، لكن الأقرب أنها غريزة السيطرة Instinct to Master. ومن المهم في هذا السياق أن نذكر أن أدبيات الرؤية عندها تظهـر فـي كلامها عن الآخرين. فهي تستعمل الفعل "يرى" في معنـى يفهـم. وعندما تريد أن يغازلها أوريلز تسقط اهتماماتها البـصرية علـى الكلام. إنها بهذا تهيب بنظام ينم فيه الشيء الذي تتجه إليه الرغبـة عندها (موضوع الرغبة) عن اتجاه نظرتها. وحينما يحدق الخطاب الآخرون في جمالها ويشتهونه، ترد على نظرتهم وكلها سرور خفي بها، بنظرة تحط من شأنهم جنسيا.

إن السيطرة علي مستوى النظرة تظهر الإمكانات الإيروسية البصرية المعقدة لدى إيدي في المشاهد الأولى مع أوريلز، حيـث تتسم السيطرة بالمرونة والتنوع والخفاء (الخفاء بمعنى اللطافـة). إن هذه الإمكانات تظهر في القصة في أحد المستويات كما لـو أن إيدي ترغبه جنسيا. ولكنها في لعبة تبادل الأدوار تحوله هو إلـى فرْجة – إلى مشهد مسلٍّ: موضوع بصري للرغبة. يبـدو أن مـا تعجب به إيدي هو جماله، فنراها تقف وراء النافذة بحيث يمكنهـا أن تراه وفي الوقت نفسه تكيف نفسها بحيث يمكن أن تكون مرئية له. فهي من ناحية تمارس القوة على نحو مشابه لممارستها القـوة على ثريج وبلبرتون. ومن جهة أخرى تجعل من نفسها موضوعا (هدفا) للرؤية، كنوع من المبادلة. ويبدو أوريلز في هذا الـسياق متعاونا. فهو يطوف ممتطيا جواده في أوقات معلومة من النهـار حتى يكون موضوعا للرؤية. وفي الوقت نفـسه يحـدق حيـث موضوع رغبته الذي يفترض أنه غير مرئي. إن إيدي لديها القدرة التامة على التحكم في وضعها من وراء النافذة من حيث يمكن أن تجعله يراها أو لا يراها، بينما توهمنا بالبراءة. فلا أحد منا نحـن

القراء يمكن أن يصدقها في ملاحظتها الماكرة: "أنت لا تستطيع من هذه المسافة أن ترى ما وراء النافذة ". وعلاوة على ذلك، فرغبة إيدي في فيليب فيها ما نتوقعه مما كشفه التحليل من قبل: حين تتخيل فيليب معها على السرير تتخيله شخصا يمكن التحكم فيه. إنها تحوله – في غيابه – إلى كلب النيوفوندلاند: مستكينا لا خوف منه: "سيكون في هذه البطانية مثل جرو عظيم ويفضي (= يضاجع) إليّ برقة فيما أعتقد إلى الأبد".

إن إيدي ترى نفسها قانعة بحالة تشبه على نحو خادع حالة الطفل: "ليس لي وقد أصبحت امرأة الحق مطلقا في أي متعة". إن بقاءها بلا زواج يتيح لها الاستمتاع برغبتها في البقاء في هذه اللعبة والشعور بالقوة من خلال التهكم على سلوكهم والتعبير عن هذا التهكم من خلال اللغة. والصورة التي تخلقها إيدي لنفسها من خلال اللغة صورة تتسم بأنها متعددة الأشكال. وكل شكل منها يمكن تصديقه جزئيا، ولكن ليس على نحو مطلق. فادعاؤها مثلا أنها كانت تحصل على البهجة قبل أن تصبح امرأة أمر لا دليل عليه. الذي يظهر أنها تحصل على قدر عظيم من البهجة، ولكن من النوع الانطوائي. هي لاعب الشطرنج الحقيقي، بالرغم من انطماس هذه الحقيقة في البداية، بسبب قدرتها على إخفاء شعورها بالسيطرة وادعائها أنها صورة من الأنثى الضعيفة من خلال ثرثرتها التي هي ثرثرة بلهاء تقريبا وكتابتها النثرية المبتذلة يقينا. إن بهجة أن يطارحوها الغزل حاضرة حضورا جزئيا في لحظة حدوث هذه المطارحة، لكنها تكتمل فيما بعد ببهجتي الكتابة عنها وتشويه صاحبها. وبهذه الطريقة تستعمل الكتابة للحصول على المتعة مرتين. لكن السخرية تحد من البهجة الأصلية بجعلها تبدو تظاهرا. وفضلا عن ذلك، فإن العزلة والتشوف الذي تعبر عنه

إلى الأزمنة القديمة لطفولتها، هذا التشوف الذي ربمـــا دل علـــى افتقارها في وقتها الراهن إلى زملاء حجرة الدراسة الذين يمكن أن تشاطرهم بهجة السخرية بالآخرين، كل ذلك يجعل متعة السخرية عندها بالذين يتغزلون فيها تبدو انعزالية وجوفاء.

لنتذكر ما قاله الجاحظ في شأن الضحك. والسخرية نوع منه (راجع بحثي عن الضحك في أدب أبي حيان التوحيـدي، ضـمن كتاب: نظرية القارئ، الصفحات ١٧٣-١٩٩). الضحك قد يكون في جماعة، وقد يضحك المرء وليس معه إنسان. سمع الجـاحظ كلام صديقه محفوظ النقاش وهو يحتج لنصحه إياه ألا يقدم علـى تناول ما كان وعد بتقديمه له من ألوان الطعام. يقول الجاحظ: ما ضحكت قط كضحكي تلك الليلة. ولقد أكلته جميعا فما هضمه إلا الضحك ....ولو كان معي من يفهم طيب ما تكلم به لأتى عليّ الضحك أو لقضى عليّ. ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب. (راجع البخلاء للجاحظ، ط. الحاجري، ص١٢٤). تذكر كذلك كلامه عن أبي الهذيل حـين أهـدى إلـى مويس دجاجة، وظل يذكرها بعد ذلك في أحاديثه، حتى جعلها مثلا في كل شيء:" فلا يزال في هذا، والآخر(مويس) يضحك ضـحكا نعرفه نحن ولا يعرفه أبو الهذيل. (راجع بخـلاء الجـاحظ، ص ١٣٥) . الضحك الأول، وهو ضحك المرء وحده هـو الـضحك الانعزالي . والضحك الآخر تآمري، وهو الضحك فـي جماعـة كمثل ما كان من الجاحظ وأصحابه في قصة أبـي الهـذيل، وإن كانوا يضحكون في أنفسهم ولا يبينون.

ثم نعود إلى إيدي، فنقول: مع ذلك، فاللغة التـي تـستعملها تفيض بحماسة لا تقاوم تقريبا، أو كان من شأنها أن تكون كذلك لو أنها كانت أقل صنعة؛ ذلك أن الخوف يجـثم وراء هـذا الـدهاء

النسوي. إن الذي يجعل القصة في مجموعها غنية بالإيحاءات هو على وجه التحديد هذا اللبس (احتمال التفسير أكثر من معنى) العاطفي. وهذا التشوش في الرغبة عند إيدي والتشوش في الأهداف التي تتوخاها هذه الرغبة. فإيدي في الحقيقة تبحث عن الآخر الذي هو السلطة الأبوية في أشكالها المختلفة حتى يتم لها تحديد نفسها ضدها دائما. ولكنها مستوعبة دائما داخل البنية التي تؤسسها تلك السلطة كذلك. إنها ممسوكة بما يشبه أن يكون قوة طاردة مركزية نفسية.

لكن ماذا عن الرغبة عند ثريج؟ ولماذا تأخر الكلام عنها حتى كانت آخر ما يُتكلَّم عنه من الرغبات في القصة؟ السبب في ذلك راجع إلى أن ما طرأ على ثريج من تحول هو مفتاح النهاية في القصة والنتائج التي يُنتهى إليها في التحليل. ذلك أن ثريج داخل في الخطابين معا – خطاب الإمداد بالتغذية وخطاب الرغبة الجنسية كليهما. إنه يغير موقعه داخل البنية القصصية ويغير قيمه حتى يقوم مقام الأم الغائبة. وهو بهذا يساعد الشخصيات الأخرى كذلك إلى توجهات جديدة نحو العالم. إن ثريج هو الذي يبدأ القصة في وضع كائن جنسي: الرجل الغني القوي الذي يرغب في الزواج من امرأة جميلة. وهو لايرى تصادما بين هذا التطلع وبين الوضع الأبوي باعتباره صديق أبيها. أول رد فعل له تجاه الثلج هو رد فعل الشخص الانتهازي: يراه فرصة لتحقيق أرباح طائلة ويتحسر من ثم على الفرصة الضائعة. وهو يملك مستودعات مليئة بالطعام حالت العاصفة دونها. لهذا يبدو في البداية ألا فائدة منه ولا من مستودعاته. ما يمكن أن يقدمه لإيدي هو المعلومات، فيعاملها بجدية مزيلا عنها غبار الجهل على نحو يناسب البنية المعرفية لديها: "............ فهم لا يحتفظون الآن بكميات وفيرة

كما كان الناس يفعلون في مصر على أيام يوسف". ولكـــن حـــين يتجه هذا الأسلوب المعلوماتي إلى الكلام عن أشياء تتصل بالعالم الذكوري حيث تكون اعتبارات الخسائر المالية، يتلاشـــى اهتمـــام إيدي كما تتلاشى قدرتها على الفهم: "أظن هذا على الأقل ما قاله". والنتيجة هي التضور جوعا على كل مستوى من المستويات. لكن ثريج متماسك على أي حال. فهو يبحث من جديد عن وسيلة لإمداد إيدي بالتغذية – تغذية بالمعنى الحرفي وتغذية بالمعلومات أيضا، حين يريها كيف تقوم بصنع الزلابية. ويفشل أيـــضا: الطعـــام لا يصلح للأكل حين يقدم. ثم يحاول ثريج أن يذهب للبحث عن طعام فيلصق بالثلج طول الليل. وهنا يأخذ والد إيدي الوضع نفسه الذي كانت إيدي قد اتخذته على النافذة، محدقا في ثريج وضاحكا علـــى المشهد غير الآدمي للرجل. مشهد أو لوحة إطارها النافذة والثلج. وعند هذا الموضع من القصة تُعدّل إيدي موقفها بالنسبة لثريج، فلا يعود موضوعا لسخريتها وتلازمه كإنسان مثلها. وتنهض بينهمـــا رابطة يزكيها إمدادها إياه بالتغذية. والضوء الذي تـــشعله لثـــريج يجلب إليهما – كنوع من البركة التي تحل عليهما – أوريلز الذي يهبط عليهما هبوط البطل المخلص. هنا ينفتح الاحتمـــال لعلاقـــة رعاية. ثم يُهيب ثريج بمسقط رأسه حيث يبقى احتمال أن يوجـــد طعام. وأخيرا من موقع (وهو محل الميلاد) يمكن أن نطلق عليـــه اسم الأم the Name of the Mother تأتي البطاطس وعلب اللحـــم التي تعيد إليهم الحياة. ويمنحها ثريج أخيرا ما لم يمنحه أحد قـــط إياها من قبل: حبًا قائما على الإيثار الحقيقي يأخذ رغباتها المعلنة مأخذ الجد ويعمل على تحقيقها. ويصاحب هذا الإيمان بهـــا كفـــر بالقيم المالية والعالم التجاري: "أفضل من الذهب، الشجاعة أغلـــى من الذهب في القيمة". وبالرغم من أهمية الاعتراض الذي أبدتـــه

إيدي: "لم ينتظرا ليسألاني أولا"، فإنا نعلم أن الكرم الذي بذله ثريج أجاب خير إجابة على أمنيتها السابقة: "ليت ضباط الحرس كانوا أغنياء". ومن الأمور التي لها دلالتها أن نهاية الثلج ترتبط على نحو مباشر بثريج: "............ يؤكد ألدرمان الذي يعرف كل شيء أنه إيذان بالصحوة".

ومن هذين الوضعين معا يتحرك ثريج في نهاية القصة إلى وضع المحايد جنسيا asexual الذي يسهل الأوضاع الجنسية لغيره من الناس. فلم تعد أمواله تعبد لذاتها (كوثن fetish أو كبديل عن الإشباع الجنسي)، أو لما يُشترى بها من أشياء (الزوجة الشابة)، ولكن كوسيلة لوضع العالم في نظام هرموني أساسه التوافق الرومانسي: الشباب والشجاعة هما القيمتان الجديدتان.

غير أننا نفاجأ في نهاية القصة أنه حين أصبح في متناول إيدي تحقيق رغبتها في الزواج من الملازم أوريلز، تتكشف الطبيعة الحقيقية للرغبة عندها. تسوق أولا ملاحظة عن كون الثلج قد غيرها: "أنوي أن أستقر وأكون فتاة صالحة، وزوجة من الطراز الأول لفيل!". يأتي هذا بطريقة ما، عقب قولها: "بوجه عام قد أوافق". إن هذا يشعرنا تماما بنفس نوع النزوة المتقلبة التي قد استشعرناها منها من قبل. فليس واضحا أن أوريلز هو الزوج المثالي لإيدي. كل حسناته تكمن في جماله وإمكان الاعتماد عليه في الأزمات. أما سيئاته فهي سوء تدبيره المال، فقد عرفنا أن عليه ديونا، وسرعة وقوعه على نحو غير عملي في أسر الوجه الجميل. وكلا الأمرين من حسناته وسيئاته لا يقتضي شيئا عند إيدي.

إن إيدي وقد تيسر لها الحصول على أوريلز لم تعد واثقة أنها تريده: هذا ملمح لاكانيّ حقا. إن هذا الملمح يكشف عن أن الرغبة في أوريلز هي رغبة فيما يخالف رغبات الآخرين ورغبة

فيما لا يمكن الحصول عليه. فحالما يدخل أوريلز في بنية الرغبة المسموح بها تتغير الجاذبية: الرغبة هنا لا توجه على الإطلاق إلى أي شيء يمكن الحصول عليه مهما يكن في ظاهره جذابا. الرغبة في حالة حركة مستمرة، وإشباعها هو الموت. حركة الرغبة تؤسس اللغة، وسكونها هو الصمت. لذلك نتوقع أن فكرة إيدي عن "الزوجة الصالحة" لا يحتمل أن تتحقق. إنها فقط تتعلم شيئا عن فضائل الأنثى. وإنهاء كلامها في اليومية يحدث على نحو تعسفي فرضت فيه النهاية على القصة فرضا. وفرض هذه النهاية يحبط المرونة المطردة لخطاب الرغبة المتقلبة.

رغبة إيدي لذلك هي أن تَرْغَب. هويتها المثالية هي ألا تتحقق، وحالة التلجن stasis إذاً التي قدرنا أن الثلج يُلمح إليها، ربما كان من الأفضل أن تُقرأ على أنها حالة مقيمة لا تزول من التردد المبني على المراوغة. إنه والأمر كذلك نجد إيدي تفهم جيدا طبيعة الرغبة. وهي ترى الموت في إنكارها. تقول كالمتأملة: "إن جاء مايو مرة أخرى". إن مايو May في اللغة الإنجليزية هو نفسه الفعل may الذي يدل فيها على الاحتمال والإمكان maybe . تلقي إيدي هنا بشكٍّ لاشعوري على فكرة وقوع هذا الاحتمال. وبرغم ذلك فإن إيدي لم تتحرك قط إلى عالم المحافظة على البقاء – عالم غرائز الذات ego. الحياة والموت يقعان عندها في دائرة الرمزي: لم تستطع أن تلمس قطتها مثلا، بالرغم من أن الجوع كان سيفضي بها إلى الموت. إن أفكارها عن الموت لم تأت من جهة الجوع، ولكن من جهة الصحوة (ذوبان الثلوج). وهي، أعني الأفكار التي جاءتها عن الموت رد فعل لإنكار الرغبة. تشك إيدي في أن تبقى حية. وهذا يظهر على نحو أكثر وضوحا في قولها: "هذا إن قدر لي أن أعيش". إن هذا – على مستوى من المستويات – يُشْتَمّ منه

إيدي القديمة المتقلبة. وفيه عند مستوى آخر نبوءة قاتمة.

إن نهاية الثلج هي كما رأينا نهاية تمرد إيدي. وهي كذلك نهاية كتابتها لنفسها. اليومية تتوقف. يعقب ذلك التوقف الصمت الذي يملؤه صوت المذكر المحرر/المؤلف الذي ينطلق من عقاله. لكن تظل هناك كتابة أخرى من النوع الكلبي cynical حاضرة في النص. وهذه تحاول أن تكتب إيدي على أنها شيء آخر غير كتابتها لنفسها. ذلك أن إيدي تدرك (وتكتب) نفسها على أنها قوية عارفة. لكننا ندركها رغم ذلك على أنها ضحية، عاجزة، جاهلة، لكن كذلك أكثر ما تكون استحقاقا للوم: عابثة ضيقة الأفق لا حس لديها بالمسئولية الأخلاقية. فمن أين يأتي مصدر هذه الكتابة الأخرى؟ يأتي مصدر هذه "الكتابة" (التي تكتب إيدي على هذا النحو من العجز والجهل إلخ) من التضارب أو التعارض بين لونين من تصوير تمردها: هي عند أحد المستويين معبودة متحدية فاتنة للرجال الذين يلحظونها. ولحظهم لها ينجم عنه تقديرها الزائف لقوتها هي عليهم. وعند مستوى آخر تُغلَق القنوات الحقيقية للرغبة عند إيدي (القوة اللغوية والسيطرة البصرية) فتؤدي دور المتمرد الجذاب الأكثر أمانا. الفردية الواعية بنفسها عند إيدي تظهر في ضرب مما لا يُلقى إليه بال من تأكيد الذات، بمعنى أنه لا يمثل خطورة ويتقبله المجتمع ويتجاوز عنه. وهو مقصور على التفاصيل مثل ارتداء إيدي للفراء من وقتها، مخالفةً العادات الاجتماعية، ومثل نزاعها مع والدها بشأن الزواج. لكن اليومية مع ذلك لا تسمح لنا مطلقا حتى بهذا الاستنتاج الجذري، أعني بإدراك هذه الروح التي تحرص على فرديتها عند إيدي. فإيدي الطفلة التي لا أم لها، السلعة التي لها قيمة تبادلية في عالم التجارة، تبدو باردة عابثة غير مثقفة عاطفيا مصبوبة في القالب الذي يريده الذكر لها، على نحو ما يمكن أن تكون المرأة في أواخر القرن التاسع عشر.

لقد وُهبت دور الراوي لتعرض نفسها وقصتها. لكنها كذلك القناة التي من خلالها يخط صوت آخر دهاءه ومهارته القصصية على الصفحة. الرغبة في النص تأتي من الصوت المُشيَّع (بصوت آخر)، الذي يجعل من افتقار إيدي إلى الفن فنّاً. هناك رغبة خارجية تطفلية هي التي نطلق عليها "جيفريز Jefferies"– وهو اسم مؤلف القصة – افتقارا إلى كلمة أفضل. هذه الرغبة توجه إيدي وتُصرِّفها لتُفضي بنفسها على هذه الصورة. إيدي تدون أو تخط على صفحات يوميتها قصة عما يُدوِّن ويخط على الثلج وما يدونه الثلج ويخطه على الناس. وتلك هي الصناديق الصينية المعقدة بمهارة التي يتراءى فيها المؤلف الماكر– مؤلف إيدي الشبيهة بالدمية – شيطانيا على نحو متزايد. إنه يكتب إيدي حالة كونها تكتب الثلج وتكتب الرغبة. والصوتان الاثنان صوت رغبة الذكر وصوت رغبة الأنثى وقد كتبهما رجل يتضمنان ضربا من الانتقام من إيدي نتعاون نحن القرّاء فيه.

هي قوة خارج إيدي تلك التي تعطيها الثلج وتحصي مدته الزمنية بإصرار حتى تبلغ بها ثلاثة أسابيع. وهي التي تدبر وجود ثلاثة خطاب في البيت. وهي التي تسبب القيام بثلاث رحلات في الثلج. وهي التي تقترح ثلاثة عناوين تخييرية للقصة (إحدى العبارات الأربعة تكررت مرتين). ومثلما يحدث في أي قصة جيدة من قصص المغامرات الخيالية، فإن إشباع مبدأ الثلاثة يزيل أثر السحر الذي يمسك الأميرة في الأسر ويدفع بها إلى حبيبها المثالي.

ولكن انعطاف إيدي نحو الموت والصمت (في آخر القصة)، إنما كان تمردا على نحو مطلق ضد هيمنة التعويذة السحرية لجيفريز– تعويذة المجموعات الثلاثية التي ترجع إلى النظام الرمزي. ذلك أنها تندفع إلى الموت وليس إلى الحبيب المثالي.

ملحق
قصة "تحت حصار الثلوج"

نُشرت قصة الكاتب الإنجليزي رتشارد جيفريز "تحت حصار الثلوج" للمرة الأولى في عام ١٩٩٦م. نشرها محررا كتاب "الـ/نظريات الـ/أدبية Literary Theories " جوليان ولفريز Julian Wolfreys ووليام بيكر William Baker اللذان أرادا بهذا الكتاب أن يكون تقديما لنظريات أدبية مختلفة من خلال تحليل القصة في ضوء كل نظرية من هذه النظريات.

وقد حاولت قدر الإمكان أن تأتي الترجمة تصويرا لأسلوب بطلة القصة في الكتابة، وخصوصا اضطرابها في التعبير، وهي تكتب يومياتها، نظرا لأهمية هذه المسألة في التحليل الذي قدمته ناقدة التحليل النفسي جيل باركر للقصة، وقدمناه فيما سبق من صفحات. وفي القصة ألفاظ ترك مكانها بياض. وهذا أمر أشار إليه المحرران، وذكرا أنه لا يمكن القطع استنادا إلى أي من المصادر المتاحة بتفسير لهذه الظاهرة. يقول الناشران:[٢] في المخطوطة كلمات وعبارات لا تقرأ (أوهي ساقطة من الأصل). ولم نحاول تخمينها أو استعادتها إلى النص، على أساس أنه لا يمكن القطع إن كان ثمة كلمات قد حذفها المؤلف عن عمد، على الأقل في موضع واحد منها، هو الذي يأتي في نهاية اليومية. فربما كان الأمر راجعا إما إلى أن ما كتبه جيفريز صار يتعذر قراءته لقدم النسخة بمرور الوقت، أو ربما كان سببه أنه أراد أن

يحاكي بطلة القصة (إيدي) وهي تكتب اليومية فتفشل فـــي إيجـــاد الكلمة المناسبة. فإن كان الأمر راجعا إلى أنه حذف هذه المواضع، فالحذف حينئذ يبقى مفتوحا أمام التفسير. فقد يكون ذلك دليلا على أن جيفريز كان يجرب هذا الضرب من الكتابـــة، فـــأبقى مكـــان الحذف بياضا، إشارة إلى أن المحذوفات يجب في حالـــة النـــشر مستقبلا إبقاؤها كما هي، كعلامة على مشاكلة الواقع بمجاراة إيدي في يومياتها. لكن لا سبيل لدينا لمعرفة إن كان الخلل فـــي كتابـــة القصة راجعا إلى عجز جيفريز نفسه، ربما لأسباب صـــحية، أو كان متعمدا كنوع من محاكاة أسلوب البطلة في كتابة اليومية.

هذا وقد أبقيت علامات الترقيم على حالها كمـــا هـــي فـــي الأصل الإنجليزي. ولم أحاول أن أغير من ذلك شيئا، لا بالحذف ولا بالزيادة ولا بالتبديل بوضع شيء مكان شيء.

ولد رتشارد جيفريز في عـــام ١٨٤٩م. وتـــوفي ١٨٨٧م. وعاش نحوًا من ثمان وثلاثين سنة، بعد أن ترك بصماته الخاصة به، وعرفه معاصروه بكتاباته في وصف الحياة في الريف[٣].

[إعصار إيدي:
تحت حصار الثلوج]
"تحت حصار الثلوج: قصة نبات طفيلي"

رتشارد جيفريز

الثاني من يناير. بابا أعطاني للتو طاقمًا من الفراء ويالـه من طاقم، لم أر في حياتي شيئا بهذا الجمال. أعتقد أن ثمنه لا بـد أن يكون ثلاثمائة جنيه. يجب أن أدون ملاحظة بهذا، غير أني لن أكون كاتبة يوميات جيدة أبدا، آخر مدونة لي كانت منذ شهر. يـا إلهي متى أرد هذا الرأس المضطرب إلى شيء من النظام. السيد العجوز، أقصد الموقر، لست متأكدة من اللقب الذي يحملـه لكنـه قسيس في الكاتدرائية أو شيء كهذا، أقنعني أن أواظب علـى أن أكتب يوميات – قال إن من شأنها أن تـساعدني علـى ترتيـب أفكاري، وإضفاء النظام على عقلي. ألفاظه بالطبع كانـت أكثـر فخامة من هذا.

سأرتدي المعطف الليلة وأذهب به إلى المسرح وسيكون في رفقتي اللورد بلْبِرتون Bilberton ، ربما لم يكن ذلك de regle [= متمشيا مع ما هو معتاد]، لكن لابد أن ألبسه، فهو جميل جدا ودافئ جدا، وجديد، وأستطيع أن أنضوه عنِّي. عجبًا للناس كيف تواتيهم القدرة على أن يحتفظوا بأشيائهم الجديدة شهرا قبل أن يرتدوها؟

أوريلز Aurelles سيجن جنونـه إذا رآنـي هنـاك مـع

"البنطلون" كما يقول هو عن سيادة اللورد. ضباط الحرس هؤلاء كم هم لطفاء دائمًا ولماذا لم يكونوا يربحون عشرة آلاف كل سنة مثل السيد ألدرمان ثريج Alderman Thrigg الذي أعتقد أنه ما فتئ يمنح القروض من فئة العملات الورقية، ويطوف ببالي الآن أنه لن يكون عجبا إن ظهر أن هذا الفراء قد تم شراؤه بشيء من هذه النقود. وعلى أي حال فما كنت لأضايق نفسي بهذه الأمور- فتاة صغيرة مسكينة مثلي لديها الكثير ليشغلها. أود لو سمح لنا أبي بالذهاب إلى نايس كما تعودنا بدلا من البقاء في ميدان بيركلي البشع. لماذا - ها هو الملازم أول أوريلز يطوف مرة أخرى ممتطيًا جواده: لماذا يمتطيه دائما في هذا الوقت تماما؟ يقيني أنه يعلم أني موجودة هنا في حجرتي أتطلع إلى الميدان.

أشعر بالإثم الشديد. لقد قبلت يدي وأرسلت القبلة إليه: على أنني متأكدة أنه لم يكن بوسعه أن يراني - أنت لا تستطيع من هذه المسافة أن ترى ما وراء النافذة، أليس كذلك؟ طويل وقوي وعليه سيما النبلاء، الصورة النقيض لبلبرتون الضئيل النحيف، وألدرمان ثريج البدين.

فتاة مسكينة مثل كرة الفلين أو التنس التي يتقاذفها هؤلاء السادة الرجال فيما بينهم. يثير فيّ الضحك كلما خطر ببالي منظر مستر ثريج هذا الرجل البدين وهو يقفز ليفتح الباب لي، واللورد بلبرتون وهو يرسم على وجهه ابتسامة الاستحسان (رغم أنه لا يطيق ألدرمان) والملازم أول أوريلز مقطبا جبينه لكليهما، ويبذل غاية جهده ليلعب الشطرنج - التي لا يفقه شيئا فيها - مع أبي، وما كل ذلك إلا لأني - أظن يعني لأني جميلة. وأظن أبي إنما يريد أن يلعب الشطرنج بي، وأنا حينئذ الملكة [أو الملك في استعمالنا اللغوي العربي للكلمة queen، وهي أقوى القطع، كما هو

معروف، وأهمها في الشطرنج]. فاللورد بلبرتون له نفوذ واسع في الوزارة وأبي يريد أن يكون سفيرا، وألدرمان ثريج عنده جبال من الذهب جاءته من البسلة الخضراء التي يبيعها في جهة ما في المدينة، وأبي أملاكه مثقلة بالديون؛ ليت ضباط الحرس كانوا أغنياء، على أني لن أكون سلعة تباع. وسوف نرى!

الثالث من يناير. رآني فيليب، أعني مستر أوريلز، وابتسم،- ربما رآني وأنا أقبل يدي أيضا. إن له منزلة في القلب - نوع من الرجال من نمط كلاب نيوفوندلاند. هه سأصبح شاعرة يوما ما. حين تركنا المسرح كانت الشوارع غاية في السكون والهدوء، كالموت نفسه تقريبا - كان الثلج قد نزل فمرت عجلات العربة من غير أن تسبب أي ضوضاء. وارحمتا للورد بلبرتون- لا أستطيع أن أدعوه "تشارلي" كما يريدني هو أن أدعوه، هذا الشيء العجوز على هذا النحو: كان جسمه يرتجف ويهتز، واليوم أرسل يقول إنه سيحاول أن يأتي على العشاء لكن الثلج تسبب في إصابته بالبرد. ما أجمل الثلوج! أود لو كنا نتراشق بها أنا وأوريلز. ليس لي وقد أصبحت امرأة الحق مطلقا في أي متعة. فأنا في التاسعة عشرة كما ترى. أبي يريدني في حجرة مكتبه- لابد أن في الأمر مكروها.

ما أبغض السادة الرجال (=الجنتلمانات) حين يدخلون في الموضوع رأسا على حد قولهم! نحن الفتيات لا نحفل بهذا الهراء. يفسد الحياة، أنا على يقين أنه يفسدها وهو ما يؤرقني كثيرا، هذا الدخول دائما في الموضوع.

فعلها الاثنان كلاهما. أكرههما معا، قبيح، وعجوز- لا أطيق الصبر على هؤلاء الناس! اللورد بلبرتون فاتح أبي في الموضوع أمس والمستر ثريج فاتحه في وقت مبكر هذا الصباح.

لماذا لم يسألاني أولا، هذا أسميه إهانة. لن أتزوج أيا منهما، ولقد قامت بيني وبين أبي مشاجرة يائسة. لن يحدث، بل ولا أرى سببا يفرض عليّ ذلك؛ أنا في حلّ من هذا، فإن لم يكن بد، فليس أمامي إلا أن أهرب مع – مع مستر أوريلز أو أي إنسان، وقد – قـد – أبكي، ولكن لن ألين.

أبي بطريقته التهكمية البغيضة قال لي أن أختار أياً أحـب فالأمر لا يختلف عنده. ياللبرود! كأنه لا يختلف عندي. قـال إن اسم أودلي Audeley العريق مهدد بالفضيحة – الإفلاس أو شيء كهذا، فإما أن ينال وظيفة بارزة في الحكومة، أو تفك رهوناتـه. عزيزته إيدي – أنا طبعا – لن تدع بيتنا ينهار، لم يقلها على هـذا النحو لكني لا أستطيع أن أتذكر ألفاظه المنمقة. وأن وسائل الترف التي نحيا فيها وأن خيولنا ومركباتنا، وأن الأبراج التي في الريف، وأن علي أن أكون بطلة مثلما كانت سَمِيَّتي إيـديث Edith منـذ قرنين من الزمان. وإنه ليأمل ألا أكون قد تورطت مع عـسكري مفلس – ذلك بالضبط ما كنت أريد.

ألم أثر في وجهه ثورة عنيفة! أتورط! كنت أريد أن أفتعـل شيئا للشجار معه. اندفعت خارجة وخليت له المكـان. لمـاذا لا يستطيع أبي أن يرى إلى أي حد أوريلز وسيم؟

أكره هذا الثلج المضجر. لا يكف عن النـزول في صـمت وهدوء وبرد زمهرير، إنه يهزأ بي – لا يبالي مطلقا بشقائي. آمل – بالرغم من ذلك – ألا يأتي أوريلز هذا المساء – لن يكون ذلك مناسبا. يجب أن أكتب إليه كلمتين لينتظر يوما أو يومين إلـى أن يصبح الجو هنا أكثر استقرارا.

الرابع من يناير. لن يصبح أمامي شيء أنشغل به بعد حين

إلا أن أواظب على كتابة هذه اليوميات، لأن من المستحيل الخروج في هذا الثلج المخيف. استجلبت نارا هذه الليلة إلى حجرة نـومي. ها أنذا أكتب قبل أن آوي إلى مخدعي في جو من شعور عـائلي، على حد العبارات التي توجد في الكتب. المكان هنا رائع – ليـت معي إنسانا أسامره. أتعجب لو أن أحدا معي هنا في كـل مـساء لضجرت به! أستطيع أن أتخيله وقد التف في هذه البطانيـة عنـد أقدامي (يهذي بكلام عن قدميّ الصغيرتين ويديّ النحيلتين ونحولي أنا كلّي، وعن عينيّ السوداوين القاتلتين وعن وعن– لكن لا يهم). سيكون في هذه البطانية مثل جرو عظيم ويفضي [= يضاجع] إليّ برقة فيما أعتقد إلى الأبد.

اللورد بلبرتون ينام هنا الليلة. أتعجب كيـف اسـتطاع أن يتغلب على الطقس ويأتي إلى هنا بجسمه البالي الـذي يرتجـف. يقول إن بيكاديلّي يتعذر المرور فيه بسبب الـثلج، وإن كـارزون سانت قد انسد واستحال على مركبته أن تمر منه. أعتقد أنه جـاء محمولا على أكتاف أحد الرجال. وأظن أنه يتناقش فـي الطـابق السفليّ الآن مع أبي بشأني. لكن لن يحدث، كلا لن يحـدث، وإلا فسوف أهرب.

الخامس من ينـاير. هذا الثلج شيء مخيف حقا. لا يستطيع أوريلز أن يمتطي حصانه بعد الظهيرة كـل يـوم. ولا يـستطيع اللورد بلبرتون أن يعود إلى بيته. ويقول في محاولاته التي تثيـر الإشفاق أن يكون له في الغزل إن الثلج خير صديق له ويود لـو بقي سجينا معي إلى الأبد– أفٍ! أبي عصبيٌّ لأنـه لـم يـستطع الحصول على بريده الصباحي هذا الصباح. ولم تأته أيُّ رسـائل. سيكون الأمر نكتة لو حدث وأغلق الثلج علينا أبواب البيوت.

ألدرمان ثريج أمكنه الوصول إلى هنا! ظل يزحـف علـى

بطنه بين الثلوج وفوقها وإنه لأضخم مما كـان عليـه فلـستاف Falstaff .لم أر مشهدا كالذي حكاه – إن يـدي تهتـز الآن مـن الضحك. قال: "آه، لاشيء يستوجب الضحك يا آنسة أودلي، أؤكد لك إن الأمر جد خطير. لكن لا عليك لقد جئت – وإنـي لأبـذل حياتي في سبيل أن أكون بصحبة ملاك! أنت نجمـة الـشمال – الجاذبية المغناطيسية طبعا" – ثم أسقط في يده بحثا عـن ألفـاظ شاعرية تاركا تشبيهاته السخيفة من غير أن يتمها.

لكن إن صدق فيما يقول فالأمر فعلا جد خطير. لم يـصدق أحد أن ذلك يمكن أن يحدث حتى حدث. دأب ثريج على الاحتفاظ بسجلّ عن ارتفاع الثلوج. أول أمس كان عمق الثلج في كورنهيل (وهو مكان من الأماكن الكئيبة في الشرق على ما أظـن) إحـدى وعشرين بوصة. تأخرت القطارات جميعا. الاسكتلاندي السريع لم يصل بالمرة إلى المدينة، ولا من خبر عنها يبدو بسبب هبوب ريح شديدة أسقطت أعمدة التلغراف وقطعت الأسلاك. ازدحمت المحطة بالناس طوال اليوم – انتظارا للقطارات. الهولندي الطـائر الـذي يجيء من إكستر تأخر سبع ساعات. اضطروا إلى حفر ممر خلال الثلوج وذلك مرتين – إحداهما في باثBath والأخرى بين ريدنج Reading وديدكوت Didcot. أمس لم يصل بالمرة. يقول ثريج إنه توقف – فيما يظن – فـي [ ] علـى مـشارف برسـتول Bristol. وهذا هو السبب في أن أبي لم تـصله خطابـات مـن الموظف المالي في تاورز The Towers.

أمس وصل عمق الثلج في فرنجدون سانت Faringdon St. إلى ٣٣ بوصة، ويؤكد ثريج أنه لن تصل أي قطارات غدًا: بسبب طبقات الثلوج العالية – بالرغم من استمرار الآلاف من الرجال في الحفر. فما إن يقوموا بإزاحة الثلوج حتى تمتلئ الحفر من جديـد.

أود لو جاء فيليب – ليتني ما كتبت إليه تلك الورقة. لن يكون في استطاعتي النوم بسبب التفكير في الثلوج.

لم أر في حياتي شيئا كهذا. منذ عدنا من المسرح إلى البيت ولم تهدأ قط. أبي بطريقته البغيضة يقول إننا نستحق ما حاق بنا بسبب ما نحاوله من الوصول إلى القطب الشمالي – إنه عقاب إلهي. اللورد بلبرتون الذي يجلس القرفصاء ملفوفا في ثلاث بطانيات يثير السخرية وقد تملكه الخوف. لم يقض غير دقيقة واحدة في الثرثرة وابتسم في بلاهة ثم طلب كتابا من كتب الأدعية. أن أتزوج هذا الجبان – أف! ولا بعشرة أكاليل من الذهب.

السادس من يناير. ألدرمان ثريج في حالة قنوط – يعلن أنه سيقضى عليه قضاء مبرما. الخضراوات بجميع أنواعها التي تأتيه في لندن من خمسين مكانا مختلفا حاصرتها الثلوج جميعا وهي في الطريق. بائع خضراوات على مستوى واسع أظن – وضيع الأصل. الثلوج ما زالت تسقط على نحو لا ينقطع. واليوم لا رياح: الثلوج تتساقط أكثف وأسرع.

يتردد أن كل شئون المدينة أصابها الشلل التام – توقفت حركة المرور، والشوارع انطمرت تحت الثلوج إلى ثلاثة أو أربعة أقدام. لم ينقطع بائع اللبن على مدى حياته قط هذا الانقطاع ولا انقطع الخباز ولا رجل البريد ولا أي إنسان آخر، لقد اضطررنا أن نسعى بأنفسنا في طلب كل شيء، والأسعار ترتفع بمعدل سريع. الباينت الواحد (نصف لتر تقريبا) من اللبن يجلبه الخادم لصنع الشاي مقابل نصف كراون! أصحاب الحوانيت يقولون لن يكون عندهم في الغد شيء بحال من الأحوال.

على أي حال مستر ثريج ليس كاللورد بلبرتون في السخف.

في وسعه أن يتحدث حديثا متزنا إلا حين يحاول أن يجاملني بإطراءات غبية. الذي يبدو عليه أنه يفهم الوضع أكثر من بابا ومن أي إنسان آخر. يقول إن المؤن التي يستهلكها الناس في لندن ترد إليها يوما بيوم – اللحوم وجميع الأشياء الأخرى، بما في ذلك حبيباه الكرنب والبصل. (تخيل الزواج من بياع بصل!) لو امتد تراكم الثلوج لمدة أسبوع على قضبان السكك الحديدية على هذا النحو، فسينفد المخزون كله – لأنهم لا يحتفظون الآن بكميات وفيرة كما كان الناس يفعلون في مصر على أيام يوسف. أظن هذا على الأقل ما قاله. انفجر حينئذ في الكلام وظهر كأنه بسبيل أن يبكي – لأنه لو كان تيسر له الحصول فحسب على بصله وبطاطسه، لكان قد حاز الغنى (وكأنه ليس بالفعل غنيا). نحن في طريقنا جميعا إلى الموت جوعا.

العاشر من يناير. أعتقد أننا سنموت جوعا. أم ماذا – نحن لا نستطيع تدبير شريحة من اللحم للعشاء غدا! عاد الخادم والسائق للتو من رحلة البحث عن الطعام، ولم يجدا رطلا من اللحم يشتريانه – بيعت كلها واستهلكتها البطون. آخر فخذة من الضأن بيعت بعشرة جنيهات. وحاول الناس عبثا شراء أخرى بثلاثين. أين – على وجه الأرض – يمكن أن يكون فيليب؟

الرابع عشر من يناير. الثلوج لم تزل تسقط – لاشيء سوى الثلوج. المتاعب مقبلة علينا أسرع فأسرع. الخدم جميعا تركونا، باستثناء روث باردون Ruth Pardon خادمتي. قالوا إنهم لا يستطيعون العيش على الدقيق والماء، ولم يكن لدينا في البيت غيرهما.

يا للسخرية! ألدرمان ظل في المطبخ يساعدني. بلبرتون لا يرجى منه عون. أبي الذي اعتلت صحته يجلس ويدخن ويرشف خمرته البرتغالية ويقول إنه مرتاح تماما، ولن يحرك قدما.

كانت النار في المطبخ قد خمدت وفيما كنت أحاول أن أشعلها من جديد، جاء ثريج وجثا على ركبتيه. ظننت أنه سيطلب الـزواج مني لكنه أخذ بدلا من ذلك ينفخ النار بفيه. ظل ينفخ ويـنفخ حتـى تحصل لنا وهج كاف، حينئذ استأذن مني ونزع عنه معطفه ثم ذهب ليحضر من القبو بعض الفحم – قال إنه لا يستطيع العمل بدون أن ينضو معطفه عنه. "تلك يا آنسة أودلي عادة. هـي ذكـرى مـن الذكريات القديمة. أواه!" وصدرت عن الرجل تنهيدة حقيقية. لكنـي أرى أنه لا يخلو من نفع. علمني على أيِ حال كيف أصنع البودنج.

لم تكن لديّ أدنى معرفة. كوّر العجينة وكأنه – كأنه طـاه محترف، وخفقها بأصابعه البيضاء الضخمة الممتلئة (أصابعه دائماً نظيفة على نحو يبلغ الهوس) حتى غطى الدقيق خاتمه المـصنوع من الماس. قال إنها ستكون في صلابة طوب البناء لنقص شيء ما – أظنه السمن. ثم شرع في التنقيب في المطبخ وفي النملية. قال: "أول شيء نفعله في هذه الأزمة يا آنسة أودلي هو جرد البضائع" يقصد أن نتأكد مما لدينا من التموين. عثرنا على ثلاث تفاحـات، وليمونة، وبعض التوابل وحوالي رطل من الشاي،– أما السكر فلم يبق منه شيء. هذا كل ما هنالك. القبو كان فارغا تقريبا مما فيـه من الفحم؛ لم يكن ثمة غير مقدار من الدقيق يكفي بالكـاد لعمـل الزلابية التي كان ألدرمان يقوم بطهوها (لقد طالمـا اعتقـدت أن الشيء الوحيد الذي يعيش عليه ألدرمان هو مرقـة الـسلاحف). براميل البيرة استنفدت سلفا– أجهز عليها الخدم حين لـم يجـدوا عملا يشغلهم، ولم يظهر بائع البيرة وعربته التي كان يدور بهـا على الناس.

في الوقت نفسه كانت البودنج تغلي. انشق صدر ألـدرمان بتنهيدة وهو يجلس ويلهث، قال: "أواه يا عزيزتي، بعد كـل مـا

دُعيت إليه من الأعياد- كل دعوات العشاء عند اللورد مايور Mayor ينتهي الأمر بزلابية يابسة! يا إلهي لو لدينا ولو قليل من البطاطس أو الكرنب أو من أي شيء، وعندي في المستودع منها أكوام - إن لم يكن قد انتهبها الفقراء.

لم أتمالك نفسي من الضحك بالرغم من أني كنت بالفعل جائعة، ويتسلل إليّ القلق على فيليب؛ لكن حين جاء وقت العشاء لم يكن الأمر مضحكا. كانت الزلابية متحجرة لدرجة استعصت معها على المضغ. وأخيرا ركلها أبي في اتجاه الطابق السفلي وهو في قمة الغضب وكأنها كرة قدم وعاد إلى سيجاره والخمر البرتغالية.

بلبرتون المسكين كان كالطيف من شدة الهزال. كان المستر ثريج بالغ العطف. شرع يقول من فوره: "سأقوم بمحاولة. أنا كبرت في السن ولم أعد قويا كما كنت لكن سأقوم بمحاولة لإحضار أشياء مما هو عندي في المستودع". لكن حين ذهبت لأدله على طريق الخروج لم نستطع أن نفتح الباب- كان الثلج قد تراكم على الباب إلى ارتفاع عال. لكن ذلك لم يثنه، فخرج من نافذة الدور الأول وسقط على كومة من الثلوج. غاص لفزعي- ورعبي- إلى كتفيه، ثم لم يعد باستطاعته أن يتحرك. زحر وناضل لكن كان الأمر يزداد في كل محاولة سوءا، حتى خفت عليه بالفعل أن يختنق داخل الثلوج التي بقيت تتراكم.

جاء أبي وأحضروا الحبل المتدلي من الجرس. أمسكنا أنا وأبي وبلبرتون وجذبنا ثم جذبنا وجذبنا، لكن بغير جدوى، المسكين ثريج كان ثقيلا جدا. بقي ملتصقا. كان الظلام حينئذٍ يزداد (بقيت الشوارع بالطبع أياما بدون إضاءة - من حسن الحظ أننا نستعمل المصابيح دائما وما زال لدينا صفيحة من الزيت) - ثريج المسكين كان يرتعد حتى الموت. أغلق أبي النافذة وهو يضحك ساخرا منه.

صرخ البائس وهو يرتعد ويمد يده إليّ " أوْ-أوْ-أوْ! لا، يا آنسة أودلي، لا تتركيني هنا في الظلام! أو-أو-أو! أنا أموت من البرد. أرجوك يا آنسة-آنسة-آنسة أودلي!!"

يستحق ما جرى له لجرأته حين طلب من أبي أن يتزوجني. لكني لم أقدر أن أراه في هذه الحال. ارتديت فرائي وغطيت نفسي بإحكام وجلست عند النافذة أرتعد في الحجرة الباردة، إلى أن أطبق الظلام فأحضرت مصباحا حتى يكون في استطاعته أن يرى ضوءاً على أي حال.

"آنسة أودلي-آنسة أودلي-أوْ-أوْ-أوْ! " فتحتُ النافذة قليلا.

"أرجوك ألقي إليّ بزجاجة من النبيذ البرتغالي وإلا مت من البرد".

ألقيت إليه بها بأشد ما استطعت من الحرص، لكن لم يكن معه مفتاح لنزع السدادة، فأعطيته قضيبا معدنيا تخلص به من عنق الزجاجة. أظن النبيذ أعاد فيه الحياة قليلا لأنه شرع يقول إنه يلاقي الشدائد في سبيلي – إنما هو الإخلاص لي الذي أدى به إلى تلك الـ–

"الإخلاص" صاح صوت أعرفه جيدا، وإذا بفيليب وقد ظهر وسط الظلام، كان قد استدل علينا كما أخبرني فيما بعد بالمصباح الذي كان عند النافذة.

لم أتمالك نفسي من السعادة. صحت: "أوه يا عزيزي – تعال بالله – أسرع – احترس أن تدوس ألدرمان"- جاء حتى انتهى إلى مكان جانبي من النافذة – يبدو أن ألدرمان كان قد أقدم على القفز في منطقة تراكمت الثلوج فيها للتو لكن كان ما حواليها متماسكا. "وإذاً فقد بقيت تفرض نفسك على الآنسة أودلي، أيها

السيد، أصحيح هذا" قال فيليب ذلك وهو يضع قدمه فوق كتف ثريج دافعا إياه دفعة أخرى داخل الثلوج. ثمة انبعثت "أو!-أو!-أو" في صوت يختنق.

ناشدت فيليب بل استعطفته أن يساعده على الخروج. جذبه نحوه أخيراً إلى منتصفه، لكن ألدرمان كان صامدا، فلم يكن قوله في كل مرة يطلب منه فيليب أن يكف عن طلب يدي إلا أنه سيموت أولا. لذلك عاد فيليب فدفعه إلى أسفل مرة أخرى، حتى استبد بي الخوف. أنذرت فيليب أني سأستدعي البوليس إن لم يساعده على الخروج لكنه ضحك وقال لا يوجد أحد منهم إلى مسافة أميال وأميال. لكن جذب ألدرمان إليه نصف جذبة.

صرخت: "أرجوك قل له ما يريد. أنت واهم يا مستر ثريج. ما كنت لأتزوجك رغم هذه الزلابية الجميلة التي تصنعها. إن قلبي كله لفيليب."

انبعث من ألدرمان صوت أنين، لكنه قطع وعدا على نفسه، فجذبه فيليب حتى بلغ به النافذة. نفض ثريج نفسه ومضى إلى نار المطبخ. أنزل فيليب يديه، قال: "قلبك كله لي يا عزيزتي"

أجبته "ليس الأمر كذلك أيها السيد" ولكمت أذنه. جلست على الأريكة بجوار اللورد بلبرتون وتحدثت إليه بنعومة شديدة، نظر إليّ فيليب مقطبا. دخن أبي ثم دخن ودخن ورشف خمرته البرتغالية. أما ألدرمان فقد بقي يتمشى في المطبخ. في حوالي الحادية عشرة انتابت أبي من جراء النبيذ نوبة شديدة من داء النقرس فاضطر فيليب لحمله إلى الفراش. ليس لدينا طعام للعشاء.

سرعان ما أقبل إلينا ثريج. وأظنه قد تفكر في الأمور، وأدرك وهو الرجل المتزن عموما كيف كان حماقة منه أن تكون

له رغبة في الزواج من طفلة صغيرة مثلي ليس إلا. مد يده في رجولة إلى فيليب وسرعان ما أصبحا منذ تلك اللحظة صديقين. عمدت حينئذ إلى تغيير مناوراتي - وجهت اهتمامي كله إلى مستر ثريج، وأظن أني سرعان ما كسبته إلى جانبي بسبب ما كان من انطماره في الثلوج. ولولا الجوع الذي كان قد بلغ بنا كل مبلغ لكان الوقت خالصا للسرور. ذكر أحدهم الزلابية. كان فيليب المسكين في انتظار الإشارة. أجهد نفسه في البحث عنها لكن كانت الفئران قد التهمتها. كان بوسعنا أن نسمع حركتها في أرجاء البيت - جاءت لا ريب من البلاعات جسورة بسبب الجوع القاتل.

أخبرنا فيليب بما وقع في الخارج من أحداث. قال إن الناس فرحوا أول الأمر بالثلوج فكانوا يلهون في جماعات ويقذف بعضهم بعضا. ثم لما نفدت المؤن، وتعطلت جميع المصالح، بدا عليهم الجزع وأخذوا يتسكعون. ثم أخذ قطاع الطرق بعد حين ينهبون البيوت (لحسن حظنا أنهم لم يأتوا إلى ميدان بيركلي بعد). وقد تم استدعاؤه هو وزملاؤه لوقف الشغب، فقد وقعت في المدينة حوادث فظيعة: لكن الثلوج تراكمت في النهاية بشدة حتى استحال على الخيل أن تحمل شيئا على ظهورها. غاصت حتى موضع الحزام، فخلا الجو لقطاع الطرق. أضف إلى ذلك أن الجنود لم يجدوا طعاما، فسرعان ما تبددوا. ظل فيليب يشق طريقه من كوبري الفرسان حتى بيتنا طيلة ست وثلاثين ساعة. لم يستطع السير - كانت الثلوج من الارتفاع بحيث اضطر إلى التسلق لدى كل خطوة من الطريق.

قبل أن نذهب إلى الفراش مباشرة، سمعنا الريح الشرقية تعوي من جديد. ولما كنا قد[ ] آخر قطعة من الفحم فقد كان كل منا يتكلم في فزع عن الـ[ ]. لكنني لم أُعِر الأمر اهتماما

كبيرا مادام فيليب كان معنا.

الخامس عشر من ينـــاير. سرى الخدر في أصابعي حتـــى ليتعذر علي الكتابة. وإنما ينبغي أن أفعل شـــيئا لإزجـــاء الوقـــت الكئيب الذي يمضي وفيليب في الخارج يبحث عن طعام. أبي في الفراش طريح. وبلبرتون في الفراش طريح. وألـــدرمان أصـــابته نوبة من البرد الشديد جعلته كذلك طريح الفراش أو يكاد. تُركنا أنا وفيليب وحدنا– فالخادمة في حالة من الجزع الـــشديد ووجودهـــا وعدم وجودها سواء. قمنا – أو على الأصح قام هو بتكسير كل ما لدينا من مقاعد تقريبا لاستعمالها في الوقود ولقد شرع في تكسير الموائد. لا أعرف كم مضى علينا من الوقت لم نذق فيه لحمـــا أو خضراوات أو خبزا: إلا القطة – السادة الرجال تغدوا على قطتي الفارسية. لم أستطع أن ألمس شيئا منها. الوقت مخيف حين يذهب فيليب للبحث عن حفنة دقيق. أكثر ما تملكني الخوف حين سمعت الليلة مرتين أصوات عصابة قطاع الطريق يلعنون وهم يمرون. لم نجرؤ على أن يظهر منا ضوء.

السابع عشر من يناير. أنا على يقين تام أن أبي وألدرمان إذا لم يحصلا على قليل من اللحم والمرق فسوف يموتان. غير أن لندن بأسرها ليس فيها منهما مثقال ذرة. جازف فيليب مرات كثيرة بحياته من أجل الحصول على شيء. أبي صار من الوهن بحيـــث لم يعد قادرا على الكلام. وأعتقد أني بكيت لمدة ساعتين على كتفي فيليب الليلة الماضية. إنه لناحل شاحب اللون على نحو مخيف. أما الفقراء فالله وحده يعلم ما صار إليه حالهم أو ما سيـــصير إليـــه. لاشيء سوى الثلج المتهافت – الثلج البغيض – رقيـــق ولا يكـــاد يُرى وقوي مع ذلك إلى حد أن يقهر حضارتنا تماما. لا قطارات يمكنها أن تسير. لا سفن بوسعها أن تجري في النهر. لا طعام، لا

إضاءة، لا غوث. ليس إلا رقائق الثلج الضعيفة الواهنة البغيضة!

الثامن عشر من يناير. قام فيليب بآخر محاولة يائسة. كان قد مر قبل ذلك على كل المستودعات التي أمكن لألدرمان أن تسعفه بها الذاكرة حتى هذا الصباح. فجأة خطر ببال ثريج دكان بقالة وخضراوات يقع في الناحية الأخرى تماما من شارع سانت بول أو في مكان ما هناك، هو مسقط رأسه فيما يبدو. بعيد من هنا قليلا، ومن المحتمل أن يوجد فيه شيء. إن لم يوجد شيء فقد مات أبي. نحن مقبلون على فترة انتظار مخيفة.

التاسع عشر من يناير. عاد فيليب حوالي السادسة هذا الصباح بعد بقائه طول الليل في الخارج – كان مرهقا إلى الحد الذي جعله يسقط على الأرض ولم يعد إليه وعيه إلا بعد ساعة. من حسن حظنا أنه بالرغم من نفاد الطعام كان لدينا كثير من النبيذ والبراندي وأعاد البراندي إليه الحياة. أحضر إلينا ثماني علب من اللحم البقري الأسترالي المحفوظ، وكيسا صغيرا من البطاطس: أما كيف جرها طوال الطريق فلست أدري. ولولا الظلام لانتهبوها منه ولربما قتلوه.

يا كم كان هذا المساء لنا عيداً – ألدرمان لم يزل يأكل. فيليب على الأريكة نائما. كم يبدو عليه الإرهاق والإجهاد على نحو بالغ: إي والله قلبي كله له. كانت رحلة بالنسبة له وأي رحلة: الحالة التي وصلت إليها لندن شيء مريع. كان عليه لكي يصل إلى المكان الذي يبحث عنه أن يسلك طرقا ملتوية. الريح الشرقية القارصة تسوق الثلوج الصلبة المتجمدة، على نحو بالغ السرعة بحيث إنها تشق الوجوه شقا – كانت تضربه كطلقات الرصاص من بندقية. كانت المداخل الضيقة لميدان تمبل بار خالية من الثلوج بسبب جر الأثقال لكن حبات الثلج المتجمدة ظلت تضرب وجهه

هنالك بعنف وقسوة حتى لم يعد قادرا على الحركة. الناس في حالة جنون – الباقون على قيد الحياة على الأقل. لم يستطيعوا بسبب الريح أن يضرموا النار في أكواخهم، فأضرموها في المنازل وبقوا بالقرب منها يستدفئون. تنبأ بعضهم بنهاية العالم – لكني لا أستطيع كتابة هذه الأشياء المخيفة. المستودعات المرهونة ومخازن الخمور امتلأت بالسكارى الذين اقتحموها عنوة. وإني لأقشعر إشفاقا على النساء والأطفال المساكين.

سمع وهو في طريق العودة أو رأى كثيب الثلوج وهو ينهال على المعرض الوطني إلى ارتفاع ثمانية عشر قدما. انسد مدخل هاي ماركت. بقي جسر نهر التيمس على حاله بسبب الريح التي كانت تكتسح الثلوج من عليه، لكن بيوت البرلمان شكّلت عقبة أمامها مما أدى إلى تجمع الثلوج في أكوام هائلة. هناك أخبار تقول إن جبلا عائما من الثلج جنح إلى قاع التيمس. أعتقد أن فيليب كان نصف مغمىً عليه وهو في طريق العودة بسبب التعب وأنه ضل طريقه وسار على غير هدى.

الثاني والعشرون من يناير. الليلة الماضية كنا في حالة ذعر شديد. ثلاثة أو أربعة من قطاع الطرق اهتدوا لمكاننا. يقول ثريج لا بد أنهم شموا رائحة الطهو، وعلى ذكر ذلك، لقد اضطررنا إلى تكسير المائدة الجميلة المصنوعة من شجر الجوز التي ظلت في حجرة الاستقبال وذلك حتى نستعملها وقودا. من حسن حظنا أن فيليب كان معه مسدس (ما أجمل أن يكون بجوار المرء عسكري!) فظل يطلق النار حتى ابتعدوا. لكن الفئران تسلقت إلينا في حوالي الثالثة هذا الصباح وأخذت تجري حول أسرّتنا. اندفعنا نجري في ثياب النوم. لولا أن فيل Phil اليقظ تنبأ من قبل بهذا الهجوم، وفتح علبة كبيرة من حب الفلفل، قام بقذف

محتوياتها إليها، لكنّا – فيما أعتقد – طعاما للفئران. أبقاها هذا بعيدة عنا، لكننا كنا قادرين على أن نسمع حركتها في جميع أنحاء المكان – صوت أسنانها الحادة يجعلني الآن أرتجف.

اليوم نهض أبي من الفراش لأول مرة، وكذلك ألدرمان. شكر أبي فيل وهو في حالة من الزهو البالغ تظهر عليه حين يكون في حالة مزاجية عالية، قال نحن مدينون له جميعا بحياتنا. ألدرمان يمتدحه على الدوام، يقول: "هو خير من الذهب". هذا ما يقوله. "أفضل من الذهب، الشجاعة أغلى من الذهب في القيمة". بلبرتون المسكين بدأ يشعر بأنه ظهر بمظهر مزر، طول الوقت يزحر بأنفه – وهي عادة قبيحة تتملكه كلما شعر بالضيق. أما بخصوص الشابة الصغيرة التي هي أنا فقد تلاشت كل معنوياتي – يقول فيل إني هادئة كالزغبة dormouse – أخشى أن أنظر إلى نفسي في المرآة، فأنا غاية في الشحوب والهزال. ولك أن تتخيل العناية بمريضين اثنين في وقت واحد، والعمل على ألا ينالهما سوء– البدين ألدرمان وأبي.

أخيرا ظهرت بارقة الأمل – أقبل ضباب كثيف يؤكد ألدرمان الذي يعرف كل شيء أنه إيذان بالصحوة. كيف هبت هذه العاصفة المخيفة من الثلوج – لا أحد يعرف: إلا أن يكون الخليج قد غير مجراه لعهد قريب. من المؤكد أن البيوت بدأ يتساقط منها الماء – أستطيع الآن أن أسمع القطرات وهي تسقط. يقول أبي إن الناس سيظنون أن هذه العاصفة هي أسوا شيء كان، لكنها شيء ليس يذكر على الإطلاق إذا قيست بانقلابات الطبيعة التي كشف عنها الجيولوجيون.

الرابع والعشرون من يناير. الشمس أخيرا! غير أن الضباب لم يزل يتلكأ. الشوارع وميدان بيركلي في حالة لا أستطيع

وصفها – بحر عظيم من الثلج العائم.

الخامس والعشرون من يناير. رأينا مركبة يجرها جواد. مركبة حقيقية. اعتبرناها ظاهرة كونية: شيئا كأغصان الزيتون التي أُرسلت إلى سفينة نوح شاهدا على ظهور اليابسة مرة أخرى. مستر ثريج يخلو بأبي، لست أعرف ما السبب.

حسنا لا يخالجني شك، يُراد أن أكون سلعة تباع وتشترى كالبصل الذي يبيعه ألدرمان. لقد باعني لفيل. سلمني من فوره لفيل مثلما يفعل بسلة من الخضراوات! "خير من الذهب" كررها مرة ثانية. "خير من الذهب يا مستر أودلي: هذا هو رجل ابنتك يا سيدي". لم ينتظرا ليسألاني أولا وحتى فيليب يبدو أنه اعتبرها مسألة بدهية أنني لن أعترض. بوجه عام قد أوافق كوسيلة في الهروب من اللورد بلبرتون. من أجل ذلك لم تكن الثلوج بالشيء السيئ بالنسبة لفيليب. ألدرمان يمطرنا بالذهب أنا وفيل، ومن المقرر أن نتزوج في مايو إن جاء مايو مرة أخرى.

الشوارع تضج الآن بالضوضاء – الناس مندفعون هنا وهناك مرة أخرى كأن شيئا لم يكن. لو قيل لهم ستقع السماء فسوف ينسون في بورصة الأوراق المالية ذلك بعد عشر دقائق. هذا ما يقوله فيل. أما أنا فلن أنسى ما حدث أبدا. لقد جعلني أفيق. أنوي أن أستقر وأكون فتاة صالحة، وزوجة من الطراز الأول لفيل! هذا إن قدر لي أن أعيش، أطرافي تسري فيها البرودة حتى الموت. لا أظن أن مفاجأة ستقع وأعيش.

مستر ثريج يسدد ديون فيل [ ].

هذا آخر ما وجد في اليومية. من المحتمل أن خوف المرأة ضخم لها الأمور. لكن من المؤكد كذلك أن الثلج لو حدث وسقط

في لندن حتى ارتفاع أربعة أقدام وظل في الأرض – تمده إمدادات جديدة – لمدة أسبوع واحد ليس غير، فإن مدينة لنـــدن العظيمـــة وهي التي تعتمد على البضائع التي تأتيها بالقطارات يوما بيـــوم، ستجد نفسها في وضع مربك جدا.

رتشارد جيفريز

مؤلف "صعلوك ليل" إلخ

هوامش الفصل الثاني

(1) Jill Barker, "Does Edie Count?: A Psychoanalytic Perspective on 'Snowed Up' ", in Literary Theories,eds. Julian Wolfreys & William Baker, Macmillan Press, 1996, pp.75-99

(2) Julian Wolfreys & William Baker, Ibid. p.19

(٣) راجع ما كتبه المحرران عن حياة جيفريز في: Ibid. pp. 30-37.

الفصل الثالث

المتخيل الشعري ونظرية التحليل النفسي

الرغبة و"لا" الأبوية في شعر امرئ القيس

-١-

كثيرا ما يردد الباحثون قول فرويد إن الشعراء سبقوه إلى اكتشاف اللاشعور[1] . وباستطاعتنا نحن كذلك أن نقول: إنهم تكلموا عن الرغبة كذلك قبل أن يتكلم عنها الفلاسفة وعلماء التحليل النفسي، واكتشفوا ملامحها الأساسية قبل أن يعرفها هؤلاء. وإذا كان رواد التحليل النفسي قد لجأوا إلي الآداب التي يعرفونها لتصوير أفكارهم واستمداد مفاهيمهم واصطلاحاتهم، كالآداب اليونانية وغيرها، فإن ثراء الأدب العربي القديم يوجب أن ينهض البحث التحليلي النفسي الذي يستمد اصطلاحاته ولغته من هذا الأدب. وامرؤ القيس من هؤلاء الشعراء الذين تكاد تكون أشعارهم تصويرا لأفكار التحليل النفسي، ومن هؤلاء الذين يجب الرجوع إليهم في مجال الاصطلاحات.

امرؤ القيس هو شاعر الرغبة الأول في العربية. في شعره فكرة الرغبة المنهومة التي لاتشبع أبدا ولا تتوقف عند مدى، بل لا تتحقق إلا بالموت :

وما المرء مادامت حشاشة نفسه   بمدرك أطراف الخطوب ولا آل[2]

أي لا تتحقق رغبة المرء أبداً، وهي في الوقت نفسه لا تتوقف إلا إذا توقفت حشاشة نفسه.

أثار امرؤ القيس هذه الفكرة في قصيدته التي أسميها قصيدة "سلمى"، مرة حين صور لنا الفرس منهوما بالصيد أبداً، فهو يصرع طرائده واحدة بعد أخرى ولا يثنيه ذلك عن متابعة الطرائد، وكأنها ليست الغاية التي يقصدها، بل الفعل نفسه، كحركة لا تتوقف. وتلك هي الرغبة التي لا تتجه إلى موضوعها إلا لتتحول عنه إلي شيء سواه:

فَعادى عِداءً بين ثـورٍ ونعجـة وكان عِداء الوحشِ منّي على بالِ[3]

ولنلحظ ما في قوله: وكان عداء الوحش مني علي بال، من أن هذه الموالاة، أو تصريع الوحش واحدا بعد واحد، أو الرغبـة المتحولة أبدا في غير توقف، أشبه شيء بالهم الذي يستحوذ علـى صاحبه، فهو مأخوذ به أبدا.

وفي غير هذه القصيدة قال امرؤ القيس عن الفرس[4] :

ووالى ثلاثـاً واثنتـين وأربعـا وغادر أخرى في قناة رفـيض

كما قال:[5]

يجم علي الـساقين بعـد كلالـه جموم عيون الحسي بعد المخيض

فالحسي، وهو موضع الماء، كلما استخرج ماؤه جـم، أى عاد كما كان، فهو لا ينقص ذلك منه شيئا.

ومرة أخرى تظهر الرغبة في قصيدة "سلمى" في صـورة العقاب التي جعلها صيودا، فهي تطلب الصيد حتى ضاق وكرهـا بقلوب الطير:

كأن قلوب الطير رطبـا ويابـسا لدى وكرها العناب والحشف البالي[6]

ثم يرجع امرؤ القيس فيعكس هذه التجارب على نفسه، فيقول:[7]

فلو أن ما أسـعى لأدنـى معيـشة كفاني- ولم أطلب- قليل من المال

ولاحظ الشراح أنه حذف مفعول الطلب، وحاولوا أن يعيّنـوه. قالوا: المراد ولم أطلب الملك. والأولى أن نقول إنه تركه بغير تعيين، إيماءً منه إلى أن الطلب مستقل بذاته، بقطع النظر عن موضوعه.

وفي شعر امرئ القيس تطلع "كأن لم" دائمـاً. وإن اختفـت يظل وقعها قائماً هناك:

كأنّيَ لـم أركـب جـواداً للـذة ولم أتبطن كاعبـاً ذات خلخـال

ولم أسبأ الزق الرويّ ولــم أقــل   لخيليَ كرّي كرَّةً بعد إجفــال[٨]

بل هي مبدأ عام يطبع كل تجربة:

كأنّ الفتى لم يغن في الناس ساعة   إذا اختلف اللحيان عند الجريض[٩]

وهي من وراء شعور الاغتراب:

فلا تنكروني إننـــي أنـــا ذاكمـــو   ليالِيَ حل الحيُّ غولاً فألعسا[١٠]

ومن وراء الحنين إلى المهد الأول – صـــدر الأم – الـــذي يتركه الطفل فلا يعود إليه أبدا، لكن يظل مؤرقا به إلى المـــوت. وهذا المهد هو المقيل وهو المُعرَّس في قول الشاعر:[١١]

فلو أن أهل الدار فيهـــا كعهـــدنا   وجدنا مقيلاً عنـــدهم ومُعَرَّســـا

وفي قوله:[١٢] أماويّ هل لي عندكم من معرس؟

تلقي "كأن لم" على كل شيء في شعر امرئ القـــيس ظـــلاً كثيفا: إذا انقضى الشيء فكأن لم يكـــن. والأولـــى أن نقـــول: إذا تحققت الرغبة لم تتحقق. هذا هو مبدؤها الأصيل. الرغبة قرينهـــا الخواء واللاشيئية والجوفاويّة والبطلان، وهو سر القلق الذي يشيع في شعر الملك الضلِّيل، هذا الشاعر الحزين أبداً الذي لـــم يكـــن بالشاعر الناعم:

وهل يـــنعمن إلا ســـعيد مخلـــد   قليل الهموم ما يبيت بأوجال[١٣]

الرغبة تعصف بكل إمكانية لإشباعها: لا ترتوي أبدا. وتلك هي الإبل الهيم التي عبّر عنها روسّو كذلك وهو يقول:[١٤]

> لو تحولت كل أحلامي إلى واقـــع، لظللـــت علـــى حالي مـــن عدم الشعور بالرضا: لبقيت أحلُم، وأستغرق في الخيـــال، وأرغب. لقد وجدت في نفسي خَواءً لا يمكـــن لشيء أن يملأه، تحرُّقاً في القلب إلى ضـــرب آخـــر مـــن الإنجاز لا أستطيع أن أتبين كنهه، لكن أشعر رغم ذلك بأنه يجذبني إليه.

-٢-

تختلف الرغبة عن الحاجة التي هي أمـر بيولـوجي يـتم إشباعه إلى أن ينهـض من جديد. الرغبة هي لحظة الخروج من الحاجة التي هي أمر حيواني يذعن للإشباع إلى مـا لا ينـصاع للإشباع. وهي تأخذ في الظهور في اللحظة التـي ينفـصل فيهـا الطفل عن أمه. تتولد الرغبة إذاً من الانفـصال، وهـي لحظـة تصاحبها لحظة أخرى يدخل فيها المرء في اللغة: يتكلم. الكـائن الذي كتب عليه أن يتكلم كتب عليه في اللحظة نفسها أن يرغـب. ويرغب هنا مثل يطلب في شعر امرئ القـيس، فعـل لازم، وإن صح أن يتجه إلى مفعول. إنها الرغبة في ذاتها التي تصير أمـراً مستقلاً بنفسه. اللغة كذلك تؤذن بانفصال أشد إيغالاً، هو الانفصال عن عالم الأشياء. لا تقدم اللغة سوى اللفظ الذي يكون حينئذ بديلاً عن الشيء، فهو كما يقول لاكان يدخل في تجربة الذات بوصـفه قاتلا: يقضي على حضور الشيء وعيانيتـه المباشـرة: يغتـال الشيء، يزهقه (راجع ذلك كله في الفصل الأول). فهو إذاً يفـصم بيننا وبين العالم الذي كان امتداداً لوجودنا، فكنا وإياه شيئا واحدا. هذه الواحدية تؤذن مع اللغة بالفصم والفطم والانقسام. الدال يجعل الشيء على المستوى الرمزي حاضرا، لكنه يكون على المستوى الفيزيائي غائبا. والشيء الذي كان موضوع الرغبة يستبدل باللفظ أو الرمز. يقول شراح لاكان:[٥] أسرع طريقة لفهـم مـا يعنيـه بالرغبة أن نعود إلى فرويد والقصة التي يحكيها عن الطفل فـي لحظة الانقسام تلك. كان فرويد يحكي عن أحد أحفاده وقـد شـد البكرة بخيط وظل يدفعها داخل سريره المحوط بالستائر لتختفـي

عن ناظريه، ثم كان يجذبها إليه مرة أخرى لتعود إلي الظهــور، وهو في كل ذلك يغمغم ببعض حروف استنتج فرويد أنها حروف من الكلمتين الألمانيتين: fort-da [بعيدا– هنا]. هذه لحظة يخبــر فيها الطفل نفسيًا مسألة الغياب والفقد. وهو بهــذه اللعبــة يجعــل حاضراً ما هو غائب، وهو الأم. وهي رغبة تظل تلازم الأنا أبدا منذ ذلك الحين. يخبرنا لاكان أن اللحظة التي يُقذف فيها الطفل في اللغة هي نفسها اللحظة التي فيها تصير الرغبة إنسانية.

مع اللغة يأتي قانون الأب، كما سبق الحديث فــي الفــصل الأول، أو ما يسميه لاكان اسم الأب. وهو قانون يقوم على النفي، على الفصم، قانون أساسه "لا": العلاقة بــين الأنــا والأم علاقــة محرمة، فعليه أن يتخلى عنها. هناك علاقة بين الرغبة والقــانون الذي يفرض في المقام الأول حظرا علي نكاح المحارم في الموقف الأوديبي. وكل ثقافة تفرض بالضرورة نظامها على الذات، نظام الدال، وهو نظام ينفي الطبيعي unnatural.

تحريم نكاح المحارم هو المنطقة التي يتلاقى فيهــا هــذان البعدان للوجود الإنساني: الطبيعي، والعلاماتي signifying. هــذا هو الديالكتيك بين الطبيعة والثقافة الذي كان محل اهتمام ليفي- ستروس. عني ستروس أن يثبت وجوده في كل شيء؛ فهو حيث يلتقي النيء والمطبوخ، وهو حيث تكون آداب المائــدة إلــخ[١٦]. حظر المحارم هو اللحظة التي دخلت "الثقافة" فيها الحياة البشرية: "عند هذه اللحظة انتهى سلطان الطبيعة على الإنسان. وقبلهــا لــم يكن للثقافة وجود". الطبيعة هي منطقة العمومية، والثقافة منطقــة الخصوصية. الطبيعة منطقة التحرر من القواعد، والثقافة منطقــة القواعد. الطبيعة منطقة التلقائية، والثقافة منطقة الضوابط. وحظر المحارم أمر عمومي لدى جميع البشر، وهو في الوقت نفسه قاعدة

سلوكية يجب احترامها، فلذلك ينتمي للمنطقتين معاً.[١٧] لكن فرويد كان قد سبق البنيويين جميعاً في الكتاب الذي ألفه عن الحضارة ومواجعها civilization and its Discontents إلى بيان هذا الصراع الأوديبي وعمومه في جميع الحضارات الإنسانية. ولاكان يري الأب في المثلث الأوديبي على أنه الدالّ، وليس الأب البيولوجي، يراه على أنه اسم الأبNom du Pere . إنه الأب الميت (راجع كلام فرويد عن الأب المقتول في كتابه الطوطم والتابو) الذي يشكل قانون الدال. وتلك هي المنطقة التي يتسلل فيها الموت إلى مفهوم الرغبة.[١٦] ميلاد الرمز – كما سبق أن قدمنا – معناه موت الأشياء: الشيء يُردّ إلى مدلول. كل وعي بالأشياء يلقي عليه الدالّ بظلاله، إنها ظلال الموت. وهذا الموت – كما يقول لاكان – "يؤسس في الذات أبدية الرغبة". وأبدية الرغبة عبارة أخرى للدلالة على تجددها واستحالتها على الفناء.

قانونُ المنعِ الأبويُّ – قانون الدالّ إذاً يؤسس أبدية الرغبة. وهو في الوقت نفسه يمنع هذه الرغبة ويعترضها، فهو يدمرها، بما يترتب على ذلك من ظهور الذات كذات مدمَّرة. فرض القانون، أو بعبارة أخرى فرض الثقافي على الطبيعي يسمى عند لاكان "الكبت الأول" Primal Repression، وهي عبارة فرويدية في الأساس. هذا الكبت هو منشأ اللاشعور وهو منشأ الرغبة كذلك. قانون الدالّ يقضي بانشقاق الذات، ويترتب على ذلك تأسيس الرغبة وتدميرها معا . كذلك فإنه يعترض طريق الهزة Jouissance– ذلك الاتحاد القديم Primordial بالأم [وأنا آخذ اللفظة من قول امرئ القيس: تأوبني دائي القديم] الذي يمنعه "لاء" الأب – الهزة التي هي علامة على الاكتمال – هذا الاكتمال الذي صار يتعذر إلى الأبد على الذات المتشققة أن تبلغه. [١٨]

ترتبط الكلمة – أو اللوجوس – إذاً بقدوم الرغبة. ولهذا الارتباط دال يسميه لاكان الفالوس Phallus. بعض شراح لاكان[١٩] يرى الرغبة لا علاقة لها بالطبيعي ولا بالرمزي، فهي تقع في المنطقة بينهما، ولذلك يشبهها بذلك النصب الهرمي Herm الذي كان قدماء اليونان يقيمونه كعلامة فاصلة بين الأماكن، بين شارع وشارع أو بين بلدة وأخرى إلخ، ويهدونه إلى هرميس Hermes رسول آلهتهم راعي الهرمنيوطيقا – فن أو علم تفسير الرموز. هذا النصب الذي يشبه الفالوس له كذلك وظيفته. الفالوس يشير إلى الهزة، إلى اكتمال الكينونة في الكائن – هذا الاكتمال الذي لايتأتى عن طريق اللذة العضوية. فهذه اللذة إنما هي إشباع مؤقت ربما أرضى حاجة بيولوجية، أو ربما كان استجابة لطلب دليل على الحب. أما الرغبة، فإنها تقع وراء تخوم اللذة: "مبدأ اللذة هو مبدأ التوازن homeostasis في الكائن الحي ....أما الرغبة فتتجاوز العتبة التي يفرض مبدأ اللذة ألا نتجاوزها".

الفالوس عند لاكان ليس عضو الذكورة. هو دال الرغبة أو الدالّ الأعظم لها.[٢٠] الفالوس كلمة يؤثرها لاكان على أي كلمة أخرى تشير إلى العضو التناسلي للرجل. وهو بهذا الاستعمال يريد أن ينفي الطبيعة البيولوجية المتضمنة في الكلمة؛ ذلك أنه يرى أن اهتمام التحليل النفسي لا يتجه إلى العضو في حقيقته البيولوجية، ولكن إلى الدور الذي يضطلع به في الفنتازيا. وهنا تأتي وظيفته الخيالية أي المتخيلة أو المتوهمة. الفالوس المتوهم imaginary هو صورة عضو الذكورة في مخيلة الطفل:يتصوره شيئاً يمكن انتزاعه عن الجسد، وذلك بالخصاء ، في المرحلة الأوديبية. هو – عنده – الشيء الذي تتجه إليه رغبة الأم.[٢١] ولذلك يتماهى الطفل أو يتوحد به. يرى الطفل نفسه حينئذ أنه الجزء الذي يكمل الأم وترغبه.

والفالوس عند لاكان يرتبط بالخصاء. وهذا الخصاء عنده يقع ثلاث مرات. في المرة الأولى يتوحد الطفل بالفالوس المتوهم، مصورا لنفسه أنه ما تحتاجه الأم. والمرة الثانية حين يتدخل ما يسميه لاكان الأب المتوهم imaginary father معترضاً هذه العلاقة بين الطفل والأم. وهذا التدخل اعتراض على ما سميناه بالعلاقة المحرمة أو نكاح المحارم incest taboo، وحينئذ فالأب المتوهَّم ينظر إليه على أنه يحرم الأم من هذا الفالوس. أما المرة الثالثة، وهي الخصاء علي الحقيقة، فهي خصاء الأنا أو الذات: إن عليه أن يكف عن محاولاته أن يكون موضوع رغبة الأم– عن محاولة أن يكون الفالوس. النفي في المرة الثانية للفعل يملك/يحوز: الأم لا تملك الفالوس. والنفي في المرة الثالثة للفعل "يكون": الطفل ليس (= لا يكون) موضوع رغبة الأم. (٢٢)

هذا الخصاء للأنا، هو ما يمكن أن يقع تحت اسم "الأجَبِّية".(٢٣) فالجمل الأجب هو ما قطع منه السنام. هذا السنام يشبه الفالوس، وله كذلك وظيفته. ولذلك هو خير ما يمكن التعبير به عن الفالوس. (السنام هو الصورة المقلوبة لعضو الذكورة).

إن الأنا بتخليه عن هذه المحاولات في أن يكون موضوع رغبة الأم أو أن يكون الفالوس يتخلى في الوقت نفسه عن الهِزّة Jouissance التي لا ينالها بعد ذلك أبدا، وإن سعى إليها سعياً دءوبا بقية حياته، هذه الهزة التي يصفها بارت R. Barthe في بعض كتاباته (٢٤) بأنها الضياع المفاجئ للاجتماعي. ما يسميه لاكان البنية الرمزية، أو النظام الرمزي للغة، يفرض حظرا على الهزة: من يتكلم محظور عليه الهزة. وهذا شرط الدخول إلى النظام الرمزي، أو اللغة، أو النظام الاجتماعي المؤسس في جوهره على "لا"، أو الثقافة التي تنفي الطبيعة: دخول الأنا في

الرمزي/الاجتماعي/الثقافي مشروط بالتبرؤ من الهزة. وهذا هو معنى الخصاء عند لاكان، وهو أمر ضروري، وإلا فالذهان Psychosis. الخصاء كما يقول لاكان معناه رفض الهزة" حتى يتسنى الحصول عليها في السلم المقلوب لقانون الرغبة".[٢٥]

الثقافة العربية تستبطن هذه المعاني بوضوح: اللغة العربية تجمع في لفظة "نهي" بين الدلالة على العقل والدلالة على "لا". النهى جمع نهية، وهي العقل، وهي اللوجوس. هي كذلك القانون والنظام الاجتماعي. ونهاه - على ما هو معروف - جبهه بكلمة النفي: لا. كلمة العقل نفسها تنطوي على هذا - العقل يعقل (النفس؟) عن تتبع السيرانة Siren المهلكة التي تسمى الرغبة. **كذلك يظهر هذا في التجنيس اللفظي في "الأبوة" و"الإباء": الأب يأبى. وأنا أحب أن أضعها على هذه الصورة التى تشبه أن تكون قانونا: "أَبي أَبَى"، وذلك حتى تكتمل المشابهة اللفظية ولو في الصورة الخطية. ويمكن لو تتبعنا الألفاظ العربية أن نقع على نسيج متكامل من ذلك.**

الخصاء هو التقويض الأخير للاكتمال، للنهائية finality، وهو يظهر أولا في تقويض الانتصار الأوديبي، لكنه يظل حاضراً على نحو فعال فيما يعقب الانشقاق الأول للذات عن موضوع رغبته؛ لأن الذي يعقب هذا الانشقاق تأسيس القانون أو اسم الأب الذي هو الآخر الكبير the Other للرغبة.[٢٦]

ولما كان الفالوس عند لاكان هو الدال الأعظم، فقد دعا ذلك منتقديه إلى اتهامه بمركزية الفالوس. ولذلك اختلف معه بعض علماء التحليل النفسي، مثل لكلير Leclaire الذي ذهب إلى أن الفالوس ليس إلا واحدا من عدة دوالّ لها جميعاً رتبة الدالّ الأصلي. والفالوس عند لكلير يشبه الطفل المعجزة - على حد

بعض الباحثين، فهو يقع وراء التخوم. وهو دالّ صرف لا سبيل إليه إلا من خلال الكنايات التي تقع في الخطاب. وهذه لاسيطرة للنظرية عليها. فإذا كان الفالوس وراء التخوم فلا سبيل إليه إلا من خلال تجارب بعينها مضاعفة القوة والعمق. يقول:(٢٧)

> لا يمكن للفالوس أن يشتمل عليه مفهوم؛ لأنه يقع ضمن مكونات اللاشعور. إنه مثل رقم أصم (١١،٧،٥إلخ) لا يقبل القسمة إلا على نفسه، فمن المستحيل أن ينقسم. وبسبب كونه فذّا، يفر من التعبير عنه. وهذا يعني أن لا وجود لنص يقال فيه: هذا هو نص الفالوس، أو لصورة picture تكون صورته، ولا يمكن أن نصادفه إلا في الوجد ecstasy الذي تخبره الأجساد في مخاطرة الحب.

وخشبة المسرح التي تُعرَض عليها درامالرغبة هي اللاشعوركما يقول الباحثون.(٢٨) هذه الدراما تؤديها كل أجزاء الجسد فينا: الأصابع والعيون والبشرة والفم، حيث تنطق فيما بينها وبين أنفسها باللغة المنسية – لغة الحب،حيث الكلمات التي تجتمع معاً وتنتظم إنما هي كلمات الرغبة.

هل يمكن الولوج إلي قصيدة امرئ القيس المعلقة[٢٩] من خلال كلمة واحدة فيها. هذه الكلمة حينئذ هي – بلغة النقد الحديث – الكلمة المفتاح. وبالطبع هناك مفاتيح كثيرة للولوج إلي القصيدة. ولكن لنتفق علي أن هناك إمكانا لفهم القصيدة من خلال التوقف عند قوله: "أفاطم". وقد يرشح هذه الكلمة للاختيار ما يمكن أن يكون الشاعر قد أضفي عليها من "إغـراب" defamiliarization، بالنداء والترخيم، ثم وقوع الكلمة في سياق التصريع المستأنف:

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل   وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

فالنداء والترخيم، ثم التصريع إنما هما حيلتان أو تقنيتان للإغراب ولفت الانتباه. وفكرة الفطام – علي ذلك – تدعونا للتوقف عندها وتلفت انتباهنا إليها. سيكون أصلح المناهج حينئذ منهج التحليل النفسي، وبصفة خاصة ما أنجزه لاكان في هذا الشأن(راجع كلامنا في الفصل الأول كله). الفطام يثير فكرة الأمومة، كما يثير فكرة "قانون الأب". والتذكير في "فاطم" الآتي من قبل إسقاط التأنيث، سيكون نوعا من الإلحاح علي هذا القانون. أصلح الشعر في العربية لمنهج التحليل النفسي شعر امرئ القيس، فهو الشعر الذي يكابد التشقق والانقطاع – انشقاق الحاضر عن الماضي – أو الانقطاع عن الأمومة – علي نحو ضار.

المرأة في شعر امرئ القيس – عموما – يمكن النظر إليها في ضوء العلاقة الثلاثية في الموقف الأوديبي. ترتبط المرأة في المعلقة بالأمومة بصورة تشبه الهوس: "أم الحويرث"، و"أم الرباب"، ثم هي الـ"حبلي" وهي الـ"مرضع"الموصولة بذي تمائم محول:

كدأبك من أم الحويرث قبلها وجارتها أم الرباب بمأسل

فمثلك حبلي قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذي تمائم مُحْوِلِ

ولننظر في المادة اللغوية للفطام: فطم العود فطما:قطعه. وفطام الصبي فصاله عن أمه. وأصل الفطم القطع. وناقة فاطم: إذا بلغ حوارها – يعني ولدها – سنة.[٣٠] فهي إذاً "محول" كما جاء في شعر امرئ القيس، إشارة إلى أن الفطام همٌّ يستحوذ على الشاعر. في التفكير اللغوي، أعني ما يمكن أن تتنبئ به المادة اللغوية، الفطام يعني قطع الشيء عن نفسه – إذ العود شيء ممتد مكتمل. هنا تظهر اللغة العربية وثيقة الصلة بالتفكير اللاكاني: الفطام قضاء بانفصام الشيء عن نفسه.

في مثل هذا النهج من التفكير لن نجد فرقا بين قوله:[٣١]

نشيم بروق المزن أين مصابه ولا شيء يشفي منك يا ابنة عفزرا

وقوله الآخر:

تسلت عمايات الرجال عن الصبا وليس فؤادي عن هواك بمنسل

صار البرق – في البيت الأول – رمزا للرغبة، وصارت المرأة مطلوب الرغبة الذي لا يتحصل أبدا، بإشارة التعبير "ابنة عفزر" إلي الوعد الذي لايتحقق، علي ما أشار إلى ذلك الشراح: "قيل: ابنة عفزر قينة كانت في الدهر الأول لاتدوم علي عهد، فصارت مثلا". ويؤكد ذلك ما ورد من شعر غير امرئ القيس، وذلك قول حاتم:[٣٢]

وإني لمزج للمطي علي الوجي وما أنا من خلانك ابنة عفزرا

هذا في شعر حاتم طلاق للذاتي والشعري لصالح الاجتماعي، وهو في شعر امرئ القيس خلاف ذلك تماما. الاجتماعي يظهر في

القانون، في شريعة المجتمع، في الأخلاق التي جمعها حاتم في كلمة "التنصر" التي إنما تعني في جوهرها "لا" - لاتزن لا تسرق لا تقتل إلخ، حين قال في القصيدة نفسها:(٣٣)

وما زلت أسعى بين بـاب ودارة   بنجران، حتى كدت أن أتنصرا

العفزر في اللغة السابق السريع، والعفزر الكثير الجلبة في الباطل. وهذه كلها صفات فرس امرئ القيس، فلا ينبغي أن تغيب عند التحليل. الرغبة تمثلت في شعر امرئ القيس في ألفاظ كثيرة، ربما كان أقواها لفظ "الغواية":

فقالـت يمـين الله مالـك حيلـة   وما إن أري عنك الغواية تنجلي

لنراجع الأمثلة الثلاثة السابقة مرة أخري، ولـنلاحظ هـذا النفي المقيم: لاشيء يشفي منك، ليس فؤادي بمنسل، مـا إن أري عنك الغواية تنجلي.

ولننظر في تجربة البرق والسيل، وهي من التجارب الكبرى في شعر امرئ القيس. يمكن النظر إلى ذلك فـي ضـوء أفكـار التحليل النفسي عن "الهِزَّة" Jouissence، وهي تقترب في استعمال لاكان من مفهوم الليبيدو libido عند فرويد. وقد ربـط الـشاعر الآخر بين الهزة والقطر "المطر" في قوله:

وإني لتعرونـي لـذكراك هـزة   كما انتفض العصفور بلله القطر

وفكرة الهزة لها ارتباط بما يسميه أصحاب التحليل النفسي مبدأ اللذة pleasure principle. وهو المبدأ الذي يقضي بأن للـذة حدودا إذا تجاوزتها فالألم من وراء ذلك: قدرة المرء على احتمال اللذة محدود بمقدار بعينه منها. لكن هناك رغبة دائمة في الوقـت نفسه في تجاوز هذا المنع المفروض على الذات. والحاصل حينئذ هو لذة مؤلمة يسميها لاكان الهزة Jouissence. يقـول: "الهـزةَ

معاناة"، فهي إذاً قائمة على مفارقة تقضي بأن تـــأتي المعانـــاة أو الألم من الإشبـــاع، أو الإفراط في اللذة.[٣٤] وهذا هو السر في أن فرحة الطيور إثر تجربة البرق والمطر في معلقة امرئ القـــيس، مقترنة باللذع الذي يأتي من حب الفلفل:

كـــأن مكـــاكي الجـــواء غديـــة صبحن سلافا من رحيق مفلفـــل

امرؤ القيس يبحث عند المرأة إقراراً به واعترافا: يريد أن يكون الشيء الذي يتجه إليه طلب المرأة. وهذا المعنى يظهر في قول لاكان: رغبة المرء رغبة الآخر. إنه بحث عن رغبة الآخر فينا، وبهذا يتحقق وجودنا الآدمي، كما يقول هيجل. فالرغبة "لا تكون إنسانية إلا إذا اتجهت رغبة المرء – لا إلى الجسد – ولكن إلى رغبة الآخر؛ بمعنى أن تكون رغبته أن يكون "مرغوبا" أو "محبوبا"، أو بعبارة أخرى ألا يراه الآخر إلا حيث تكون قيمته الآدمية، أي أن الرغبة الإنسانية برمتها هي آخر الأمر شيء يأتي من الرغبة في التعرف الذي ينتهي بالاعتراف.[٣٥]

المرأة عندالعربي مرآة. ولاحظ هذا التجنيس، هذا التشابه بين الكلمتين في الصورة اللفظية: المرأة والمرآة. هل يجب أن يذهب ذلك سدى؟ لو فعلنا لم نكن مخلصين للتحليل النفسي بوجه عام، ولن نكون مخلصين للاكان بوجه خاص. أبو العلاء الذي يمكن النظر إلى شعره على أنه وعاء لهموم الوعي، أو بلفظة أصح هموم اللاوعي، العربي على نحو ما الأحلام وعاء اللاوعي، أظهر ذلك حين قال:

ماويةُ المرأةُ لا تصحب الـ ـــــ ماويةَ المرآةَ من عُجبها

لقد أكد امرؤ القيس هذا حين ظهرت المرأة عنده بتلك الدلالة على نحو صريح: "ماوية". أسماء الأعلام الأنثوية هي دائما عند امرئ القيس مفاتيح. يقول الشاعر:[٣٦]

أماويَّ، هل لي عندكم من معرس   أم الصُّرْمَ تختارين بالوصل نيأس

الماوية في اللغة المرآة. إذاً فالمرأة هي ما يريد أن يعكس عليه صورته. وتلك هي النرجسية التي تشي بها كل صور الحب والرغبة فينا. إنه يريد أن يفرض الصورة التي له عن نفسه عليها فرضا:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضــع   فألهيتها عن ذي تمــائم محــول

وهذا هوديالكتيك السيد والعبد عند هيجل. فهذا الديالكتيك هو النتيجة المحتومة التي تترتب على حقيقة أن الرغبة الإنسانية هي رغبة في التعرف والاعتراف. ولكي يصل المرء إلى تحقيق هذا، لامردَّ له عن فرض صورته عن نفسه على آخر.

ديالكتيك السيد والعبد يُستشَف في الأعمال الأدبية الكبــرى **في الثقافة العربية، وأولها قصيدة امرئ القيس. إن الآخر في هذا الديالكتيك مدفوع هو كذلك بالرغبة نفسها، فلا مهرب عندئذ مــن الاقتتال ودخولهما معا في نزال. ولا يكون هذا النزال نزالا حقيقيا من أجل التعرف فالاعتراف، أي من أجل حيازة القوة والــصيت والتقدير، أو ما يقع في لغة القوم بلفظ البرستيج prestige ، ويقــع في لغة العرب بلفظ السُّورة، (أخذاً من قول الشاعر النابغة:**

ألم تــر أن الله أعطــاك ســورة   ترى كل ملك دونهــا يتذبــذب)

إلا إذا كان صراع موت، إلا إذا كان مماوتة – إذا شئنا أن نستعمل ألفاظ امرئ القيس؛ لأنه لا يمكن لأيٍّ من طرفي الصراع أن يظهر أنه آدميٌّ حقا إلا إذا قامر بحياته نفسها في ســبيل هــذا الاعتراف. إنه اعتراف بالآدمية، اعتراف بخروج المرء عــن أن يكون حيوانا.

لكن لا يمتد هذا الصراع ليبلغ حد المــوت؛ لأن كــلا مــن الطرفين المتصارعين يحتاج إلى الآخر حيًّا ليعترف لــه بالــسيادة. هنالك تتوقف رغبة أحدهما في الاعتراف به مسلما للآخر بهذا الحق

مقرا له بالعبودية في سبيل أن يُبقي على حياته، ومرجئا رغبته في الوقت نفسه. إن المجتمع الإنساني عند هيجل قائم على هذا، فهو لا ينهض إلا على قبول جماعة منه العبودية بدلا من الموت؛ إذ من المستحيل – عنده – أن يوجد مجتمع كله من السادة.

لقد انتفع لاكان بهذه الفكرة الهيجلية على نحو بعيد. وهو كثيرا ما يشير في كتاباته إلى هذا الديالكتيك الذي يتكلم عنه هيجل في "فنمنولوجيا الروح" Phenomenology of Spirit معتمدا في ذلك على القراءة التي قدمها أستاذه ألكسندر كوجيف A. Kojeve لهيجل. لكن هذا الديالكتيك عند لاكان ديالكتيك الرغبة، وليس الأفراد. فالرغبة، لا ينفرد بها الذات دون الآخر، بل هي شيء متداول وليس ثابتا. وهي تسعى إلى الاعتراف بها على نحو دائم. ثم إن هذا الديالكتيك بما فيه من النزال حتى الموت، يصور عند لاكان العدوانية التي تنطوي عليها العلاقة الثنائية بين الذات والآخر. العدوانية aggressivity عنده غير العدوان aggression. العدوان لا يطلق إلا على ألوان العنف في السلوك، على حين أن العدوانية أعم من هذا. هي تطلق على ظواهر أخرى أيضا. فهي ماثلة في صور الحب والمودة، حتى لدى المصلحين الاجتماعيين وغيرهم من الذين يجدون أنفسهم مدفوعين إلى التضحية بأنفسهم في سبيل الجنس الإنساني، كما هي ماثلة في صور العنف. وهنا لا يفترق لاكان عن فرويد الذي ذهب إلى أن العواطف الإنسانية تقوم على التضارب ambivalence القائم على الحب والعدوان معًا. وهذا شيء عده لاكان من الاكتشافات الأساسية في التحليل النفسي.

العدوانية ترجع إلى مرحلة المرآة عند الطفل التي تشكل حياته بأسرها: يرى الطفل [في شهوره الأولى من ٦-١٨ شهرا] صورته في المرآة، فتعطيه شعورا بالرضا والتوتر في الوقت نفسه.

تعطيه الشعور بالتساوق والكلية وتجمُّع أعضائه معا، على حين أن هذا ما يفتقر إليه جسده: يفتقر جسده إلى التناسق الحركـي. تبـدو الصورة المرئية في كليتها كأنها تهدد الجسد بالتمزيق. وهـذا هـو صراع السيد والعبد مرة أخرى. وحين يتماهى الطفل أو يتوحد مع الصورة المرئية، فإن هذا التماهي ينطوي على علاقة متضاربة مع الآخر الذي في المرآة، فيها الحب والعدوان معاً. الآخر الذي فـي المرآة هو الـ"أنا" وليس إياه في الوقت نفسه. هذه العلاقـة القائمـة على الحب والعدوان تظل هي العلاقة التي تنطوي عليها كل صور التماهي في حياة المرء فيما بعد، باعتبارها من الخصائص الأساسية للنرجسية. وهكذا تتقلب النرجسية في صورها المختلفة مـن حـب الذات حبا بالغا إلى تدميرها تدميرا عدوانيا.[٣٧]

هذه القصة كلها عن ديالكتيك الـسيد والعبـد أو ديالكتيـك الرغبة عند لاكان، هي في الحقيقة قراءة حرفية أو تكاد لقـصيدة امرئ القيس في "ماوية":[٣٨] يصور امرؤ القيس الـصراع بـين الثور والكلاب بأنه صراع أنفس، وأنه أحال الثور إلى سيد مكرم. لقد تبوأ هذا السيد مكانه في الشمس، على حين اختفـت الكـلاب تاركة له الساحة بأسرها لا ينازعه فيها منازع:

وغوّرن في ظل الغضا وتركنـه   كقرم الهجان الفادر المتـشمس

لاحظ: الظل في مقابل الشمس. وظهوره قائما هنـاك فـي الساحة وحده في مقابل تغويرها أو اختفائها. ولذلك لا يجـب أن نلتزم بفهم الشراح للبيت في معنى قولـه: المتـشمس أنـه مـن الشموس. بل إن ما قدمناه قد يكون دليلا على وجـوب مراجعـة ألوان الفهم القديمة.

وقد تعرّض الثور لهذا الاختبار وهو يدرك أنه اختبار حياة أو موت: "يوم أنفس". والكلاب كذلك تعلم: "ماوتنه":

وأيقـــن إن لاقينـــه أن يومــــه   بذي الرِّمْث إن ماوتنه يوم أنفس

غير أن القصيدة تنتهي بخروج الثور من هذا الاختبار وكأنه خروج من العبوديّة إلى السيادة؛ فقد استعاض عن سواد خده وعن الأسر الذي عاناه قبل لقائه الكلاب:

فبات على خـــد أحـــمَّ ومنكـــب   وضجعته مثل الأسير المُكَرْدَس

بياضا وسيادة يظهران في قوله السابق: "كقـــرم الهجـــان"؛ فالقرم – في البيت الأسبق – هو الفحل الذي يعفى مـــن الخدمـــة والركوب لكرامته على أهله. والهجان الأبيض.

ومن ملامح مرحلة المـــرآة والتهديـــد العـــدواني للجـــسد بالتمزيق، صورة الكلاب وهي تأخذ بساق الثور ونساه تمزقهمـــا كما يمزق الولدان ثوب المقدّس:

فأدركنه يأخذن بالـــساق والنـــسا   كما شبرق الولدان ثوب المقدّس

لكن ديالكتيك السيد والعبد في القصة الهيجلية لا ينتهي عند هذا؛ فسرعان ما يصبح هذا الاعتراف غير مقنع. فهو ليس اعترافا من ند يسامي السيد الظافر في الإنسانية، بل من عبد لا يرتفع قدره عن قدر الحيوان أو قدر الشيء، وكلاهما مملوك: لا يشعر الـــسيد بالرضا التام من اعتراف يأتي من عبد ضحى بآدميته لإنقاذ حياته. الوعي بالذات: التعرف عليها – وهو حصيلة الديالكتيك الهيجلي – لا يأتي إلا من خلال وعي بالذات آخر، قسيم آخر لا يمكن للسيد أن يجده في عبد. لكن العبد يحقق لنفسه السيادة على نحو آخـــر. فهو يرتفع عن الطبيعة والأشياء بتحويلها، بالعمل الذي يسخر نفسه به لسيده، إلى شيء نافع، شيء آخر مختلف عما كان، شيء لـــه قيمة إنسانية "ثقافية". العبد يحـــول الطبيعـــة nature إلـــى ثقافـــة culture. تاريخ التقدم الإنساني يظهرنا على أنه إنما يقـــوم علـــى

العمل – على ما يضطلع به العبد، وليس على روح القتال والميل إلى الحرب وشن الهجوم – روح السيد. ولذلك كانت حصيلة الديالكتيك تقوم دائما على المفارقة: السيد ينتهي إلى الشعور بفقدان الرضا، والعبد يتاح له تحقيق نوع من الرضا الحقيقي "بالتغلب دياكتيكيا" على عبوديته، وذلك بالعمل والإنتاج.(٣٩) وامرؤ القيس أراد السيادة حين ناظر نفسه بالسيد المنتصر في القصيدة، وهو الثور. لكنه عاد فطلب الرجوع إلى موقف العبد الذي يبحث عن الراحة في الهزيمة، بدلا من لذة السيادة المتمثلة في الوصال:

أماويّ، هل لي عندكم من معرَّس ... أم الصرم تختارين بالوصل نيأس

أبيني لنا؛ إن الصريمة راحة ... من الشك ذي المخلوجة المتلبّس

وحتى هذه الراحة لا يصل إليها، فهو في موقف الشك والتردد، وهذا هو العصاب الاستحواذي الذي يراه لاكان في ديالكتيك السيد والعبد، "فالعبد بانتظاره موت سيده وإرجاء رغباته مثال جيد لمريض العصاب الاستحواذي obsessional neurotic الذي من خصائصه التردد وترك المبادرة إلى الفعل، بل تأجيل ذلك دائما".(٤٠)

حال الأنا مع الآخر في خطاب الشاعر لماويَّة، كالحال التي يصفها أصحاب التحليل النفسي بين المحلَّل analysand والمحلِّل analyst. إنها الرغبة في الاعتراف أو التعرف التام، أن يتعرف نفسه في الآخر أو يعترف به الآخر ويتعرفه على نحو ما يعرف هو نفسه. وكل الرغبة حينئذ تستهدف المستقبل، لأنها رغبة فيما سينجلي عنه من كشف معرفي – من تبيُّن سيؤول إليه الأمر.(٤١) وهذا هو معنى فعل الأمر، وهو فعل زمنه المستقبل: "أبيني لنا".

الملفت للنظر أنه في هذه القصيدة أورد امرؤ القيس منظومة

من الألفاظ المتساوقة بعضها مع بعض، كأنما هي منتزعة انتزاعا مما نجده في نظرية التحليل النفسي، وذلك على نحـو مـستغرَب تماما: يوم أنفس، ماوتنه، القرم، الأسير، شبرق، ماوية، أبيني إلخ. وهي لذلك ألفاظ صالحة لنظرية عربية في التحليل النفسي ترجـع النظر في الآثار الأدبية المختلفة للثقافة العربية.

إذا جئنا إلى معلقة امرئ القيس، وجدنا فكرة السقوط من أظهر ما تشتمل عليه. ويدخل في ذلك كل شيء يسقط، كالعبرة المهراقة في قوله:

وإن شفائي عبرة مهراقة ....

وبعر الآرام في قوله:

ترى بعر الآرام في عرصاتها وقيعانها كأنه حب فلفل

وقطع اللحم التي ترتمي بها العذارى:

فظل العذارى يرتمين بلحمها وشحم كهداب الدمقس المفتل

والجلمود الذي يحطه السيل:

.... كجلمود صخر حطه السيل من عل

والغلام الذي يسقط عن صهوات الفرس:

يُطير الغلام الخف عن صهواته ....

والماء الذي يسحه البرق:

أضحى يسح الماء عن كل فيقة ....

والأشجار التي يكبها على أذقانها، وكذا جذوع النخيل، والآطام:

.... يكب على الأذقان دوح الكنهبل

وتيماء لم يترك بها جذع نخلة ولا أطماً إلا مشيداً بجندل

والبعاع الذي يصبح كالنفايات تجتمع في صحراء الغبيط التي هي حينئذٍ سلة النفايات:

وألقى بصحراء الغبيط بعاعه ....

والسباع التي صارت أيضاً نفايات:

كأن سباعا فيه غرقى عشية بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

كذلك العصم التي تُطرد من منازلها في رءوس الجبال:

وألقى ببيسان مع الليل بركه فأنزل منه العصم من كل منزل

هذه كلها صورة الطفل الذي يقذف به خارج الرحم، وكلها صور للنفايات التي يلقى بها خارج الجسد، وكلها موضوع الرغبة object of desire. وموضوع الرغبة عند لاكان هو ما يسميه الآخر الصغير، أو ما يقع في الاصطلاح الفرنسي تحت: objet-petit-a. إن فصال الطفل عن أمه، ثم انفصاله- بعد ذلك- عن صورته في المرآة، هما النموذج paradigm الذي تؤسس عليه كل صور الانقسام الأخرى. في هذا السياق يصوغ لاكان أسطورة يصور بها فكرة موضوع الرغبة على غرار ما فعل أفلاطون في المائدة Symposium، حين أخبر على لسان أرستوفان بقصة المخلوق ذي السيقان الأربعة الذي كان له آلتا الذكورة والأنوثة معاً، وصب عليه زيوس غضبه فشطره بالسيف. ظل كل شق منذ تلك الساعة يسعى سعيا حثيثا للالتحام بشقه الآخر، لكي يبلغ الاكتمال الذي كان عليه قديما، فتراه يبادر إلى كل شيء يخاله قسيمه المفقود، فهو يلتزمه التزام الغريم في قول القائل:

فتلازما عند الفراق صبابة أخذ الغريم بفضل ثوب المعسر

هذه الأسطورة تعيننا كذلك على فهم فكرة موضوع الرغبة، لكنها غير الأسطورة التي يصوغها لاكان ويدعونا فيها إلى أن نتخيل ما يقع لحظة الميلاد، ويمزج صورة البيضة التي تنشق عن

محتوياتها بصورة كيس "الخلاص"، أو المشيمة، حين ينشق ليخرج الطفل. لنفترض أن شيئا ما ينفلت هاربا من البيضة وهي تنكسر – شيئا آخر غير السخد الذي كان يتغذى عليه الجنين قبل أن يخرج من أغشيته. لنتصور هذا الشيء رقاقة مائيـة شـفافة منبـسطة ومتزلقة كقماش الكريب، ولكنها حية كالأميبا. وهي تقاوم الفنـاء، فهي حية أبدا، وهي كذلك لا تقبل الانقـسام، وإن كانـت نتـاج الانقسام. هذه الرقاقة تأتي فتحط على جسد المولود لتغطيه تماما: مصاص دماء يأخذ في ابتلاع الوليد ببطء وهدوء. يخترع لاكـان لهذه الرقاقة المتخيّلة اسماً يلعب فيه كعادته بالألفاظ Hommelette، وهي كلمة مركبة من الكلمتين الفرنـسيتين:l"homme (إنـسان) omelette، (عجة). فهي مزيج من الإنسان والبيضة. والذي يشير إليه لاكان بهذه الكلمة هو ما كان فرويد يطلق عليه لفظ "ليبيـدو". تقول كاترين كليمونت C. Clement [42]: إن أسطورة لاكان تعين على فهم أشياء تتعلق بالليبيدو: كيف أنه لا يقاوم، ولم كان عصيا على الفناء، ولم صنفه فرويد ضمن غرائز الحياة في مقابل غرائز الموت؛ فهو في الأسطورة اللاكانية عضو حيّ غير فـان، لأنـه العضو الوحيد الذي يتولد من عملية الانفصال، والوحيد الـذي لا يقبل الانقسام فلا يمكن أن يصبح ذكـرا أو أنثـى. هـو جـوهر البيضة، وهوالنظير الأسطوري للروح التي يُظن في المعتقد الديني أنها تخرج من الجسد ساعة الموت، أو بعبارة أدق: الضد والنقيض وليس النظير؛ لأن تلك الرقاقة الأميبية تدخل الجسد ساعة الميلاد، ثم إذا هربت منه ضاعت إلى الأبد.

إن كلمة هوميليت التي اخترعها لاكان تنهض للدلالة علـى كل شيء من شأنه أن يكون موضوعا للرغبة. والإنسان منـذ أن انفصل عن الهوميليت لا يفارقه الشعور أبدا طيلة حياته بأن لهـذا

المخلوق الآخر شأناً فيما يحدث من رغبات موضعية وقتية في أجزاء جسده المختلفة. الآخر الصغير في المصطلح اللاكاني هو بمثابة الآلة التي تطلق العنان للرغبة، فتحررها من مكمنها وتبعثها إلى الحركة. وإذا أحصينا الأشياء التي تدخل تحت هذا الاصطلاح، وجدنا القائمة طويلة. ويدخل فيها صدر الأم "الثدي"؛ لأن الطفل سينفصل عنه ويفقده. ويدخل فيها كذلك الطفل نفسه؛ لأنه شيء يسقط من جسد الأم. الآخر الصغير هو أساساً كل ما يسقط من الجسد. وأيُما قناة في الجسد تربط داخله بخارجه، كان ثمة الآخر الصغير، كالنَّفَس:

كأن المدام وصوب الغمام	وريح الخزامى ونشر القطر
يعلّ به برد أنيابها	إذا غرّد الطائر المستحر[43]

والصوت:

يَرعن إلى صوتي إذا ماسمعنه	كما ترعوي عيط إلى صوت أعيسا[44]

ويجتمعان معا في الغناء:

إذا قلت روّحنا أرن فرانق	على جلعد واهي الأباجل أبترا[45]

كذلك النظرة لأنها تخرج من فتحة في الرأس:

إذا نال منها نظرة ريع قلبه	كما ذعرت كأس الصبوح المخمرا[46]

وكل أولئك موضوع الرغبة.

ومما يضاف إلى القائمة كذلك فضلات الجسد لأنها أشياء تسقط منه. والرغبة ترتبط أساسا بالنفايات: زنبيل النفايات هو- عند لاكان- كمهد الطفل. ولذلك تعُطى له أهمية في بعض أعمال بيكيت، كما أعطى امرؤ القيس له كذلك أهمية حين جعل صحراء الغبيط مكانا لاستعراض الثياب النفيسة:

الطفل يخرج من الرحم كما تخـرج النفايـة أو فـضلات الجسد. والآخر ما هو آخر الأمر إلا كل مفردة من هذه المفردات التي تتجمع كلها حول فكرة النفاية.(٤٧) ولو كان اللـسان العربـي لسان أصحاب التحليل النفسي من اللاكانيين، لكان قـولهم الـذي يصدعون به حينئذ دون توقف أو مراجعـة – وأعتـذر للقـارئ العربي منه: "إن الآخرَ آ.......خرا ".

ديالكتيك الرغبة يقتضي أن نقيم تفرقة بين الـ"أنـا" وبـين الـ"ني". الـ"ني" مصطلح أستعمله مقابلا لما يرادف الكلمة الأجنبية ego ، مستعيراً إياه من إحدى قصائد عز الدين إسماعيل(٤٨)، وهي قصيدة ". . .ني":

أحسبني عرفتني في أول الطريق
كان المدى – على المدى – بعيدا
لكنني في غمرة المجهول قد نسيتني
وعندما وقفت في مشارف الغروب
وجدتني أنكرني

نصادف مثل هذه التفرقة أيضا عند أصحاب التحليل النفسي. الـ"ني" أقرب إلى مفهوم الهوية عند لاكان، فهي الناتج الذي يتحصل في مرحلة المرآة من التماهي بالصورة المرآوية. وهي لذلك تكوين خيالي، توهمي imaginary، بمعنى أنه قائم على الفنتازيا، على عكس الذات subject التي هي نتاج الرمزي symbolic، أو اللغة. الـ"ني" هي حيث يغترب الذات أو الـ"أنـا" عن نفسه، باتجاهه إلى القسيم أو النظير الذي يراه في المرآة.

ونظير أبيات عز الدين قول امرئ القيس:(٤٩)

فلا تنكروني إنني أنـا ذا اكمـو ليالي حل الحي غـولا فألعسا

الـ"ني" هي في تصور الذات ثابتة، وهي بسبب ثباتها هذا تقاوم نموه [نمو الذات] وتغيره اللذين يكمن فيهما كينونته الحقة: تقاوم الـ"ني" الحركة الديالكتيكية للرغبة. الأبيات المخيفة في

قصيدة "ني" تقر بنوع من الاختلاف. وهي تنطوي على صـــورة للذات أشد تعقيدا، فلا يرى الذات نفسه في مرآة إلا وتقـــوم بينـــه وبين صورته المرآوية واسطة من مرآة أخرى. بيت امرئ القيس – على خلاف ذلك – يعلن هذه المقاومة بوضوح حين يسوّي بين "أنا" و"ني": إنني أنا ذ اكمو. وهنا عدة قراءات. الأول: إنني أنا = إن"ني" أنا. الثانية: أنا ذ اكمو. الثالثة: إنني ذاكمو. وكلها تنطـــوي على مقاومة اندلاع الأنا وطلوعه في أفق الكينونة، حيث الحركـــة والتغير. امرؤ القيس إنما يرى الواقع في ضوء رغباته وخيالاته.

الهوية عند لاكان هي التماهي. هي ما ينعكس في الأشـــياء من صورة الذات. وهي كذلك شيء مستعار يستعيره الذات ممـــا يسميه لاكان "الآخر" الكبير الذي يتكون من القـــانون والمجتمـــع والآخرين. والآخر الكبير موقعه في اللغة؛ لأنها الأساس المشترك الذي يمكن به أن تكون لنا صلة بهـــؤلاء – القـــانون والمجتمـــع والآخرين. من النظام الرمزي أو اللغة يستعير المرء هويتـــه، أو بعبارة أخرى تتسرب فيه هذه الهوية أو يتـــشربها مـــن النظـــام الرمزي. هي ليست هويته في الحقيقة. وهذا هو قول رامبـــو:(٥٠) إنني آخر I is another. وهو أيضا قول امرئ القيس: أنا ذاكمو، بمعني أنا ذ اكمو الآخر (القديم). وهو أيضا – بمعنى من المعاني – قول عز الدين: وجدتني أنكرني.

وإذا كان لاكان قد ذهب في مقالته عن مرحلة المرآة إلـــى المعنى الحرفي، وهو النظر في المرآة ورؤية الآخر "ني" فيهـــا، فإن هناك معنى آخر من المرآة يتمثل فـــي أفـــراد المجتمـــع أو الآخرين. إن أهمية اللغة – بحسب لاكان – ليست في كونها أداة توصيل، لكن في أن الناس يريدون بها أن "يكونوا" – أن يكونـــوا شيئا ما بالنسبة لامرئ ما، أن يكونوا صورة الآخرين عنهم التـــي

اكتسبوها في طفولتهم قبل اكتساب اللغة، صورة ذلك الطفل الجميل الفاتن الذي التف حوله يوما ما أفراد الأسرة المحبون.[٥١]

حين ينظر الطفل في المرآة يرى أعضاءه كلاً مجتمعا، على حين يَخبُر جسده في الواقع أجزاء متفرقة، كل جزء منها مستقل وله إرادة تعمل بذاتها: قدمه، يده، رأسه، مرفقه إلخ. هنالك يهرب من الشيء المخيف، وهو التفتت إلى ما هو خير من ذلك بالنسبة له، وهو التماهي أو التوحد بالصورة المرآوية: يظن نفسه – على خلاف غيره من الحيوان حين يرى صورته – أنه ذلك الذي يراه في المرآة، أو ما يسميه لاكان الأنا المثالي. ثمة الثبات والاكتمال والوحدة والتحكم في الأجزاء. هذا حادث قبل دخول الطفل اللغة، أي قبل أن يصبح ذاتا يتكلم. ويحدث مثله أيضا عندما يتحقق له ذلك، أي حين يصبح ذاتا يتكلم، فيكتسب الهوية من الآخر الكبير، الهوية التي هي أوهام وخيالات مغلوطة تقوم على إساءة فهم الذات، حيث تبدو (الذات) وكأنها هي هي في جميع أحوال الزمان والمكان، وهي رغم ذلك ذوات متفتتة متباينة.

لقد أراد هيجل في كتابه فنمنولوجيا الروح إبطال هذه الفكرة الخادعة عن النفس التي يراها الذات هوية ذات كيان مجرد قائم بنفسه، ورأى ضرورة أن يتبين الوعي نفسه على أنه من صنع التاريخ، مثلما هو صانع له كذلك. وهذا ضروري لتخليص النفس من أسر الـ"نى". والفرد الذي لا يتبين تاريخية نفسه، بل ينظر إليها على أن لها هوية مستقلة بنفسها عن الزمان والمكان وأنها غير متوقفة على ثقافة المجتمع والعصر وعاداتهما، هو عند هيجل غريب عن نفسه. الوعي بالذات قائم عند هيجل على الديالكتيك. فهو غير ممكن إلا إذا كان موضوع الوعي وعيًا آخر. أما إذا كان موضوع الوعي الطبيعة لم يكن ممكنا أن يتمخض عن ذلك وعي

الذات بنفسها [أعي بنفسي وهي في حال الوعي بشيء ما]. الديالكتيك يجري على هذا النحو: وعي بالذات يلتقي بوعي آخر مثله. ويترتب على ذلك أمران: أن الوعي بالذات يخسر نفسه لأنه يقع عليها حينئذ ككيان آخر. ثم إنه بفعله هذا يكون قد أبطل الآخر؛ لأنه لا يراه على أنه كيان جوهري، بل يرى فيه نفسه هو.

لكن الذي لا تعكسه مرآة هيجل ولا مرآة لاكان، إنما هو الرغبة التي هي مصدر كل نشاط الإنسان، وهي أبسط صورة للوعي بالذات وأكثرها بدائية، لأن الحيوان يشعر بنفسه كذلك من خلال الرغبة (وتسمى حينئذ الحاجة في الاصطلاح اللاكاني)، يشعر بالجوع مثلا فيشعر بذاته. بم إذاً تختلف الرغبة الإنسانية عن رغبة الحيوان؟ لا تكون الرغبة إنسانية حتى تكون رغبة في رغبة الآخر. هنالك تتجاوز الحاجات البيولوجية والدوافع العضوية. ولا يمكن حينئذ للمرء أن يثبت للآخر أنه ذلك الذي يعلو على حاجاته الغريزية إلا بالمخاطرة بحياته العضوية. أو كما يقول كوجيف:[٥٢]

> كل رغبات الحيوان هي في التحليل الأخير من أجل حفظ حياته. ولذلك كان يجب على الرغبة الإنسانية أن تتجاوز هذه الرغبة في حفظ الحياة.

ويقول في موضع آخر[٥٣] شارحا عبارته تلك بأن الإنسان:

> "سيقبل على المخاطرة بحياته البيولوجية ليشبع رغبته غير البيولوجية.
>
> ويقول هيجل: إن الكائن الذي ليس بمقدوره أن يضع حياته رهن الخطر في سبيل تحقيق أهداف ليست عضوية ملحة، أي الكائن الذي لا يستطيع المخاطرة بحياته في نزال من أجل الصورة أو المنزلة العليا فقط ليس كائنا إنسانيا عن حق".

يطبق لاكان تحليل هيجل للصراع بين السيد والعبد من أجل

التعرف على النفس والوعي بها، على تطور الطفل. الطفل يرغب أن يُرغَب: أن يكون الفالوس الذي ترغبه الأم. لكن عليه أن يقمع هذه الرغبة بسبب قانون "لا" الأبوي، أو اسم الأب كما يقول لاكان [اسم الـ"لا" ؟] الذي هو علامة على دخول الطفل الاجتماعيّ، على اكتسابه اللغة والقانون والثقافة، وهو ما يصبح به المرء إنسانيا، أي ما يدخل به العالم الإنساني. إن إخضاع الرغبة للقانون واللغة هو الكبت الأول. والتهديد بالخصاء هو الرمز الملائم لهذا التبرؤ من الرغبة في الرغبة التي يرمز لها بالرغبة في أن نكون الفالوس.

وعلى هذا، فهناك – بحسب لاكان – نزال الحياة والموت عند نقطة دخول المرء الثقافة، جعل فرويد يربط "ظهور دالّ الأب، باعتباره صانع القانون، بالموت، ولو كان ذلك الموت قتل الأب". وهذا يشبه رأي هيجل في نزال الحياة والموت كشرط لكل التاريخ الإنساني. وفي كلتا الحالتين يترك هذا النزال الرغبة في الاعتراف والتعرف بغير إشباع.(٥٤)

البكاء على الأطلال بكاء على انفصام العلاقة بين الأم والطفل. الأطلال مقترنة بالفراق والانفصام، وهي الماضي الدابر الذي سادت فيه الواحدية وامتداد الأنا والعالم، الأنا والأم، الأنا والآخر. وقد أذعن الطفل للفراق مرغما، وقلبه المنفطر يلتفت للوراء أبدا:

وتلفتت عيني فمذ خفيت | عني الطلول تلفت القلب [الشريف الرضي]

نتبين في شعر امرئ القيس دائما لحظتين: لحظة الماضي، وهي لحظة سيادة مطلقة، ولحظة الحاضر– لحظة القول الشعري، وهي لحظة عبودية أبدا: العلاقة بين الحاضر والماضي صورة أخرى من صراع العبد والسيد. لحظة الحاضر هي لحظة الكرب – لحظة الخصاء، ولحظة الماضي هي لحظة السرور بالقوة الأوقيانية oceanic power. في جميع شعر امرئ القيس تظهر هذه المفارقة بين الماضي والحاضر:

فإن أُمْسِ مكروبا ، فيارب بهمة | كشفت إذا ماسودَّ وجه الجبان
وإن أمس مكروبا ، فيارب قينة | منعمة أعملتها بكران
وإن أمس مكروبا ، فيارب غارة | شهدت على أقب رخو اللبان[٥٥]

ولحظة الحاضر لا تيسر أسباب الوصال/الاتصال/الواحدية التي يسرتها لحظة الماضي:

فلو أن أهل الدار فيها كعهدنا | وجدت مقيلا عندهم ومعرسا
فلا تنكروني ، إنني أنا ذاكمو | ليَاليَ حلَّ الحيُّ غولا فألعسا
فيارب مكروب كررتُ وراءه | وطاعنت عنه الخيل حتى تنفسا

ويارُبَّ يــوم قــد أروح مــرجّلا حبيبا إلى البيض الكواعب أملسا[٥٦]

ولذلك لا يتوقف البكاء في شعر امرئ القيس. "التماهي هــو الذي يشرح ذلك الشعور الحزين بالحنين، حينما تعيد إلــى الحيــاة صورة النفس الأولى لك، وذلك بأن تدرك أنها ذهبت إلى الأبد".[٥٧] هو إذا التماهي بالطلل وبالدار والمحبوب وغير ذلك. هذا البكــاء نوع من رفض الخصاء الذي يراه أصحاب التحليل النفــسي أمــرا متأصلا في كل بنية المرض النفسي؛ إذ من المستحيل قبول الخصاء قبولا مطلقا.

وإذا كان الأنا، أو الذات لا يصل إلى الــسواء النفــسي إلا بقبول الخصاء، فإن السواء النفسي المطلق أو التــام أمــر مــن المستحيل تحقيقه. حتى في حالة العصاب neurosis، وهو أقــرب شيء إلى مثل هذا الوضع، يحصّن الأنا نفسه ضد ما يتبينه فــي الآخر وهو الأم the Other من نقص (تفتقر الأم إلــى الفــالوس وليس بإمكان الطفل أن يكون ذلك لها) بأن يقمع وعيه بالخــصاء، وبالتالي يقمع رغبته من أن تتحقق تحققا تاما، حيث كانت الرغبة مبناها على الفقد الذي هو أمر يقتضيه قبول الخــصاء. والحالــة الأخرى، وهي الذُهان psychosis، أمعن في رفض الخصاء مــن تلك، وفيها ينبذ الذات الخصاء (الرمزي) نبذا مطلقاً، فيعود إليه في صورة الهلاوس التي تعاوده بتناثر جسده إلى أشلاء[٥٨] وصــورة الجسد الممزّق مما يتردد في شعر امرئ القــيس كثيــرا. وهــذا التمزق عبرت عنه أسطورة الحلة المسمومة التــي أهــداها إليــه قيصر: هذا خيال جمعي وهو نوع من تفسير شعره:

فلو أنها نفــس تمــوت جميعــة ولكنها نفس تــساقط أنفــسا [٥٩]

وفكرة الجسد الممزق إنما ترتبط كما سبق بذكرى لا تفارق

خيال الـ "أنا" أبدا، ذكرى جسده المتساقط الذي لا يساوق بعضه بعضا. وهذه الذكرى تظهر في أشكال مختلفة تمر على البال في صورة تقطيع الأوصال، أو صورة الخصاء - بقطع المذاكير التي تراود الخيال الإنساني.(٦٠)

كذلك تصدق فكرة "الجسد المتساقط" fragmented body ، لا على الصور الحسية للجسد الإنساني فحسب، ولكن على كل شيء يشير إلى التفتت والتشقق، كالذي نراه في المعلقة مما يترتب على السيل من آثار التمزق والتشتت والتباين. الخصاء يمكن أن نقرأه في كثير مما جاء في وصف السيل. فمن مظاهر ذلك أن تتقصف أشجار الكنهبل، وأن تنهار جذوع النخل في تيماء. ومن مظاهره كذلك سقوط الآطام إلى :

وأضحى يسح الماء عن كل فيقة   يكب على الأذقان دوح الكنهبل

وتيماء لم يترك بها جذع نخلة   ولا أُطماً إلا مشيدا بجندل

تيماء المُتيَّمة - إذا جنحنا إلى اللعب بالألفاظ على الطريقة اللاكانية - وهي حينئذ الأم [راجع فيما سبق خصاء الأم]، حَتَمٌ عليها أن تخضع لمبدأ الانقسام: الفطم - القطع - الفصل إلخ.

الخصاء في بعض صوره يقع في لغة امرئ القيس تحت اسم الـ"إلهاء":

ومثلك حبلى قد طرقت ومرضع   فألهيتها عن ذي تمائم محول

وهذا خصاء الأم أيضا: الحيلولة بين الأم والطفل، الأم التي ينظر إليها ذو التمائم على أنها تتوق إلى الفالوس. شعر امرئ القيس كله إلهاء، أو حيلولة بين الأم والوليد. فإذا كانت تيماء هي الأم، فوليدها الذي يُقطع عنها يتمثل فيما يلاصقها من شجر وبناء. كلمة "اللهو" كذلك من الكلمات المهمة في شعر امرئ القيس:

ألازعمت بـسباسة اليـوم أننـي كبرت وألا يحسن اللهو أمثالي(٦١)

اللهو لايفهم بمعزل عن فكرة الخصاء. اللهو كله في شـعر امرئ القيس من باب إيقاع الخصاء، أو لنقل: إن إيقاع الخـصاء يشير إليه الشاعر بكلمة "اللهو". فإن قرأنا قوله:

كذبت لقد أصبي على المرء عرسه ولمنع عرسي أن يُزَنَّ بها الخالي(٦٢)

فلنضع في أذهاننا إمكانية لقراءته على نحو مختلـف عـن الطريقة المعتادة؛ إذ يمكن أن تُقرأ العلاقة الثلاثية بين الأنا والمرء والعرس، وكذلك بين الأنا والعرس والخالي في البيت، في ضـوء العلاقة الثلاثية في الموقف الأوديبي: الأب والأم والطفل. الشاعر في الحالتين يقوم مقام الأب في فطم هذه العلاقة وفصمها. أصبي على المرء عرسه معناه إفساد هذه العلاقة وإبطالها. كذلك المنـع فى شطر البيت الثاني، فهو المنع الذي هو مضمون قـانون الأب: هو "لا" المعترضة التي هي مبدأ الفطام/الانقسام.

قصيدة "سلمى" – وهي قصيدة الرغبة بالدرجة الأولـى par excellence تنطوي كذلك على صورة الأب القاسي الـذي يهدد الأنا بالعقاب:

يغط غطيط البكـر شـد خناقـه ليقتلني والمرء ليس بقتـال(٦٣)

ولكن الخوف من الموت "لا يؤذن بمرحلة أخرى مـن تطـور الوعي [في الجدل الهيجلي] ما لم يكن هذا التهديد من السيد قـد جعـل الخوف من الموت وسيلة يفرض بها على العبد ما يريده. هنالك يتعامل العبد مع رغباته: العبد لا يمكنه أن يسيطر على رغباته سيطرة بنـاءة إلا من خلال تهديد يأتيه من آخر. وفضلا عن ذلك نعـرف أن هـذا الآخر (السيد) يقوم بوظيفة "تي المثالي" ideal ego تجاه العبد. ولـذلك يمكننا أن نفهم إشارة لاكان إلى"الأب القاسي" أو "صورة المنـتقم" the

punisher على أنها أكثر من مجرد إشارة إلى حقيقة واقعية. يمكننا فهمها – من خلال الديالكتيك الهيجلي للرغبة – على أنها إشارة إلى "ضرورة الوعي." necessity of consciousness(٦٤)

لنعد مرة أخرى إلى ديالكتيك الرغبة. العدوانية الموجودة في صراع الحياة والموت بين طرفين من الوعي سيصبحان السيد والعبد – في تفكير هيجل، لا تشرح إلا وجها واحدا فقط من أوجه العدوانية التي تتناولها نظرية لاكان. النقطة الأساسية في نظرية لاكان عن العدوانية هي أنها استراتيجية دفاعية يلجأ الأنا إليها حين تُهدَّد وحدة النفس بضياع المثال. وهذا يرتبط بنظرية مرحلة المرآة التي تزوِّد الصورة المثالية الذات فيها بوحدة ليست له في واقع الأمر، ولكنه يمنحها نفسه عن طريق الإسقاط.

لكن ديالكتيك السيد والعبد يمكن أن يكون مفيدا في فهم صورة أخرى من العدوانية تكلم عنها لاكان. تحدث لاكان عن عدوانية يقوم بها شخص [في حالة امرئ القيس الأب الذي ينهاه عن الشعر] هو بالنسبة للذات بمثابة الصورة في مرحلة المرآة. كأنما يريد لاكان أن يلفتنا إلى أن للعلاقة بين الذات وصورته اتصالا بالعدوانية منذ البداية. وكأن الذات لا يلصق نفسه إلى صورته في المرآة على نحو تلقائي محض، بل بسبب التهديد الذي يتجه إليه من قِبَل النموذج. وهذه نفسها فكرة هيجل التي يذهب فيها إلى أن التهديد بالعقاب أمر لا غنى عنه في قضية التعليم حتى تكون له، أي التعليم، فاعلية أو حتى يستطيع الذات أن يرقى إلى المستوى المثالي المطلوب. يقول هيجل: إن عقاب الآباء لأبنائهم ليس مرادا به إقامة العدالة، ولكن الغرض منه... تخويفهم من ممارسة نوع من الحرية ليس إلا حبائل تتصيدنا بها الطبيعة، ودمج المصلحة العامة في وعيهم وإرادتهم(٦٥).

أليس هذا ما تشير إليه أخبار امرئ القيس حين نهاه أبـــوه عن الشعر ولجّ هو فيه لجاجة من طلق الاجتماعي طلاقا بائنا، كما تريد أن تنبهنا الأخبار التي تقول بصحبته الصعاليك؟ ألـــيس هـــو الشعر وحده موضوع قصيدة سلمى. ألم يقل امرؤ القيس أن ليس له من سلمى وغيرها مما يذكره من المغـــامرات والتجـــارب إلا الذكر، إلا الشعر، إلا الألفاظ، وبقي له الخواء وتلاشي الواقع:

وماذا عليه أن ذكـــرت أوانـــسا كغزلان رمل في محاريب أقيال[٦٦]

في هذه القصيدة ما يبدو منه أن الشاعر لايريـــد أن يعتـــرف بالخصاء أو أن يقر به: والمرء ليس بقتال. كذلك يبدو أنه لا يعترف بالكسر: سلمى تشير إلى ذلك. الأعلام المؤنثة – كما ســـبق – هـــي دائماً عند امرئ القيس مفاتيح. سلمى تشير إلى السلامة، إلى الكيـــان الذي لم يتفتت وبرئ من الكسر. لكن ألا يعترف بالكسر حقا؟ قصيدة "سلمى" لا ينبغي أن يغيب عنا ما فيها من بعد آخر؛ فهي كذلك قصيدة بسباسة، وهو الاسم الآخر للمرأة الذي يظهر في القصيدة:

ألا زعمت بسباسة اليـــوم أننـــي كبرت وألا يحسن اللهو أمثـــالي

البسباسة بما تشير إليه من تفتت هي القسيم الآخر لـــسلمى، وهي الوجه المقابل لها. البسباسة ترجع في أصل اشتقاقها[٦٧] إلى البسّ، وهو الفت، مثل البسيسة. ومما يؤيد ذلك – وهو أمر غريب حقا – أن سلمى تظهر في قصيدة الشاعر فـــي ســـياق الماضـــي والبسباسة في سياق الحاضر – سياق الخصاء. وهذا كله يتفق مع ما تقدم من أفكار، حيث الماضـــي قـــرين الـــسلامة والواحديـــة والحاضر صنو التشقق وضياع الصورة المثالية. وتتأكـــد دلالـــة البسباسة على الفت والهشم حين نفاجأ باقترانها بأم هاشم:

له الويل إن أمسى ولا أم هاشـــم قريب ولا البسباسة ابنة يشكرا[٦٨]

كذلك من صور إنكار الخصاء ومواجهة لاء الأب قول امرئ القيس:

أيقتلني والمشرفي مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال[٦٩]

المشرفي وأنياب الأغوال، أو المسنونة الزرق التي يحيط امرؤ القيس نفسه بها، أشبه شيء بالأفاعي التي تخرج من رأس ميدوسا Medusa. يقول فرويد: إن هذه الأفاعي التي حلت محل عقائصها أو غدائرها أو شعر رأسها هي كلها مرّات من إنكار الخصاء. هي إنكارات للخصاء بقدر عدد هذه الأفاعي أو العقاص.[٧٠] كذلك الشأن في امرئ القيس: هو ينكره مرات بعدد الأسنة التي يضاجعها. لكن أنياب الأغوال – من جهة أخرى – تذكر الأنا اللاهي، المُستهتَر بإنكار الخِصاء، تذكره مرات بعددها كذلك أن الخصاء أمر واقع.[٧١]

فأسقي به أختي ضعيفة إذ نـأت   وإذ بعد المزار غير القـريض

يتحدث امرؤ القيس[٧٢] عن الخواء الذي يقتـرن بالرغبـة: ذهاب الشيء وحلول الرمزي محله. ذهاب الأم التي انـشق عنهـا ونأت فلم يبق غير القريض، وغير الألفاظ التي يذكرها بها. الأخت كالأم، كلاهما مَحْرَم حُرِّم عليه أن تدوم علاقته به. سيجد التحليـل النفسي هنا مناسبة للإشارة إلى الاتصال بالمحارم. والأخت كـذلك شقيق النفس، وهذا هو مغزى ذكـر "ضـعيفة". الـضعف دلالـة الانقسام: الشيء الواحد يتضاعف بالانقسام، لكنه يضعف مع ذلـك. وهذا هو المعنى الجامع الذي لم ينتبه له اللغويون بين الضعف الذي يشير إلى النقص، والمضاعفة أو التضاعف اللذين يشيران إلي ضد ذلك، إلى الازدياد. الضعف إذاً ناجم عن الكسر الذي ألح عليه امرؤ القيس في موضع آخر من القصيدة حين قال عن البرق:

ويهـدأ تـارات سـناه وتـارة   ينوء كتعتاب الكسير المهـيض

لقد قلنا إن الرغبة تتولد مع الانقسام كما تتولد كـذلك مـع اللغة. اللغة والرغبة صنوان، ولذلك كانا محور اهتمام كثير مـن النصوص الأدبية. في هذه النصوص إقرار بأن المعنى واللغـة لا يمكن أبداً إنجازهما على نحو نهائي مغلق، مثلمـا أن الرغبـة لا تتحقق أبدا. ولذلك يطلب الشاعر من صاحبه إعانته على إنجـاز الشعر، الوصف، القبض على اللفظ:

أعني على بـرق أراه ومـيض   يضيء حبيا في شماريخ بـيض

فأسـقي بـه أختـي ضـعيفة   ....

كأنه يقول: فإنك إن أعنتني على الشعر وذكر البرق، سقيت به أختي: أعني عليه فأسقي إلخ. السقيا ليست فعلا حسيا. إنه الدعاء، أو الألفاظ ليس غي .

والغريب أننا نصادف مثل كلام امرئ القيس في قصيدة روبرت براوننج Robert Browning التي عنوانها: اثنان في كامبانيا Two in Campagna. وفيها يقول:[٧٣]

أتساءل إن كنت تشعرين اليوم
بمثل ما قد شعرتُ به منذ ذلك الوقت ، يدًا في يد
اقتعدنا عشب الأرض، حتى نتجول
خلال الأراضي في روح معنوية أفضل
هذا الصباح من صباحات روما ومايو

* * *

أما أنا فأعرف أني لامست فكرة
كثيراً ما ساورتني
(كارتداد الخيوط التي ترمي بها العناكب
هازئة عبر طريقنا)، فكرة أتركها للقوافي
حتى تقبض عليها وتطلق سراحها
أعينيني عليها!

....

لذلك لا نتفق مع الشراح في جعل المعنى في أعني على برق: "ساعدني على النظر إليه"، بل ساعدني على القبض عليه باللفظ، بالقريض. ولذلك أيضاً نستطيع أن نفهم لم انتهت قصيدة الشاعر بالموت:

أرى المرء ذا الأذواد يصبح مُحْرَضا   كإحراض بكر في الديار مريض

الموت عند لاكان حنين إلى التساوق المفقود، إلى الانسجام والتآلف والواحدية. إنه الرغبة في العودة إلى الاتحاد بالأم التــي كان الــ"أنا" يرى نفسه وإياها شيئا واحدا. كذلك كان لاكان يــرى دافع الموت مرتبطا بالنظام الرمزي، أو اللغة، ويراه القناع الــذي يتخفى وراءه.[٧٤] القريض والموت، ذلك هو موضــوع قــصيدة امرئ القيس.

أوجه الشبه بين امرئ القيس وأوديب الملك كثيرة: امرؤ القيس هو أوديب العرب: كلاهما ملك، وأبوه ملك. وهذا "ذو القدم المتورمة" والآخر "ذو القروح" (فكرة العيوب الجسدية). وكلاهما ضارب، في التيه: الضلّيل والأعمى. وفي القصة التي يرويها صاحب الأغاني[٧٥]، يظهر لغز أبي الهول مقلوبا: يسأله الرجل وتجيبه الأنثى، يسأله أوديب (امرؤ القيس) وتجيبه الهولة sphinx. واللغز قائم في الأسطورة العربية على وحدات ثلاث كلها أرقام: ما ثمانية وأربعة واثنتان؟ كما في الأسطورة اليونانية: ما الكائن الذي يمشي في الصباح على أربع، وعند الظهيرة على اثنتين، وفي المساء على ثلاث؟

والإجابة عن اللغز هي شرط الزواج: يتزوج امرؤ القيس بالجارية بعد نجاحه في حل اللغز، مثلما يحدث في القصة اليونانية تقريبا، حيث يتزوج من يجيب عن اللغز [أوديب] بالملكة. وعنصر القتل قائم في قصة امرئ القيس كذلك، مثلما هو قائم في القصة اليونانية: من لم يجب عن اللغز يقتل.

وفي القصة العربية يظهر نكاح المحارم الذي لم يتم التعبير عنه تعبيرا صريحا، على نحو مقلوب لما هو في القصة اليونانية. أوديب يتزوج أمه، على حين يتزوج الآخر من ابنته. وهذا هو دلالة ذكر الأب في القصة الذي يحمل ابنته الصغيرة.

وقد عبرت القصة العربية عن الخصاء الذي يتمثل في فصل الطفل عن الأم، في صورة القابلة التي تشق النفس نفسين .كما عبرت عنه كذلك في انشقاق السماء وفي انشقاق الحلة

نصفين. كذلك عبرت عن وعي الأنا بنقص الأم وأنها لا تملك الفالوس، بنقص النحيين أو الوعائين اللذين أرسل بهما امرؤ القيس إلى الجارية. المرأة يعبر عنها في الثقافة العربية عموماً بأنها وعاء الرجل. ثم يظهر اللغز في النصف الثاني من القصة مرة أخرى، لكن هذه المرة تسأله المرأة ويجيبه الرجل. فإن أجاب إجابة صريحة قتل. وإن أخفى الجواب الصريح، تم له ما أراد ؛ لأنه يتبرأ حينئذ من العلاقة المحرمة ويذعن لمبدأ الخصاء الذي يقضي بالانفصال عن الأم. إذ العبد في القصة ليس إلا الصورة الأخرى للأنا كذلك:

"إن امرأ القيس آلى بألية ألا يتزوج امرأة حتى يسألها عن ثمانية وأربعة وثنتين، فجعل يخطب النساء فإذا سألهن عن هذا قلن أربعة عشر. فبينما هو يسير في جوف الليل إذا هو برجل يحمل ابنة له صغيرة كأنها البدر ليلة تمامه، فأعجبته. فقال لها: يا جارية، ما ثمانية وأربعة واثنتان؟ فقالت: أما ثمانية، فأطباء الكلبة (الطُبي:حلمات الضرع التي فيها اللبن من ذوات الحافر والسباع، كالثدي للمرأة). وأما أربعة، فأخلاف الناقة (الخِلف:حلمة ضرع الناقة القادمان والآخران. وجعلوا الخلف في الخف والظلف-أي ذوات الخف وذوات الظلف، والطبي في الحافر والظفر). وأما اثنتان، فثديا المرأة. فخطبها إلى أبيها، فزوجه إياها. وشرطت هي عليه أن تسأله ليلة بنائها عن ثلاث خصال. فجعل لها ذلك، وأن يسوق إليها مائة من الإبل وعشرة أعبد وعشر وصائف (الوصيفة: الخادم والأمة) وثلاثة أفراس. ففعل ذلك. ثم إنه بعث عبدا له إلى المرأة وأهدى إليها نحيا من سمن (النِحي: الزِّق) ونحيا من عسل وحلة من عصب(العصَب:ضرب من برود اليمن). فنزل العبد ببعض المياه فنشر الحلة ولبسها فتعلقت بعشرة (العُشَر:شجر له

صمغ، من العضاه، وهو من كبار الشجر) فانشقت، وفتح النحيين فطعم أهل الماء منهما فنقصا. ثم قدم على حي المرأة وهم خلوف (يقال الحي خلوف أي غيَّب) فسألها عن أبيها وأمها وأخيها ودفع إليها هديتها. فقالت له: أعلم مولاك أن أبي ذهب يقرب بعيدا ويبعد قريبا، وأن أمي ذهبت تشق النفس نفسين، وأن أخي يراعي الشمس، وأن سماءكم انشقت، وأن وعاءيكم نضبا. فقدم الغلام على مولاه، فأخبره. فقال: أما قولها: إن أبي ذهب يقرب بعيدا ويبعد قريبا، فإن أباها ذهب يحالف قوما على قومه. وأما قولها: ذهبت أمي تشق النفس نفسين، فإن أمها ذهبت تقبل امرأة نفساء (يقال قبلت القابلة المرأة إذا قبلت الولد أي تلقته عند الولادة). وأما قولها: إن أخي يراعي الشمس، فإن أخاها في سرح له يرعاه فهو ينتظر وجوب الشمس ليروح به. وأما قولها إن سماءكم انشقت، فإن البرد الذي بعثت به انشق. وأما قولها: إن وعاءيكم نضبا، فإن النحيين اللذين بعثت بهما نقصا، فاصدقني. فقال: يا مولاي إني نزلت بماء من مياه العرب، فسألوني عن نسبي ، فأخبرتهم أني ابن عمك، ونشرت الحلة فانشقت، وفتحت النحيين فأطعمت منهما أهل الماء. فقال: أولى لك. ثم ساق مائة من الإبل، وخرج نحوها ومعه الغلام، فنزلا منزلا، فخرج الغلام يسقي الإبل، فعجز، فأعانه امرؤ القيس، فرمى به الغلام في البئر وخرج، حتى أتى المرأة بالإبل، وأخبرهم أنه زوجها. فقيل لها: قد جاء زوجك. فقالت: والله ما أدري أزوجي هو أم لا! ولكن انحروا له جزورا وأطعموه من كرشها وذنبها. ففعلوا. فقالت: اسقوه لبنا حازرا، وهو الحامض. فسقوه، فشرب. فقالت: افرشوا له عند الفرث والدم (الفرث: السرجين أي الروث مادام في الكرش)، ففرشوا له. فنام. فلما أصبحت أرسلت إليه: إني أريد أن أسألك. فقال: سلي عما شئت. فقالت: مم تختلج شفتاك؟ قال

لتقبيلي إياك. قالت: فمم يختلج كشحاك؟ قال: لالتزامي إياك. قالت: فمم يختلج فخذاك؟ قال: لتوركي إياك. قالت: عليكم العبد، فشدوا أيديكم به. ففعلوا. قال: ومر قوم فاستخرجوا امرأ القيس من البئر، فرجع إلى حيه، فاستاق مائة من الإبل، وأقبل إلى امرأته، فقيل لها: قد جاء زوجك. فقالت: والله ما أدري أهو زوجي أم لا! ولكن انحروا له جزورا، فأطعموه من كرشها وذنبها، ففعلوا. فلما أتوه بذلك، قال: وأين الكبد والسنام والملحاء؟(الملْحاء من البعير الفقَر التي عليها السنام، أو مابين السنام إلى العجز، أو لحم مستبطن الصلب من الكاهل إلى العَجُز إلخ): فأبى أن يأكل. فقالت: اسقوه لبناحازرا. فأبى أن يشربه، وقال: فأين الصريف والرثيئة؟ (الصريف اللبن ساعة يصرف عن الضرع، أي الذي ينصرف عن الضرع حارا إذا حلب) فقالت: افرشوا له عند الفرث والدم. فأبى أن ينام، وقال: افرشوا لي فوق التلعة الحمراء، واضربوا عليها خباء، ثم أرسلت إليه: هلم شريطتي عليك في المسائل الثلاث. فأرسل إليها: أن سلي عما شئت. فقالت: مم تختلج شفتاك؟ قال لشربي المشعشعات. قالت: فمم يختلج كشحاك؟ قال: للبسي الحبَرات. قالت فمم تختلج فخذاك؟ قال: لركضي المطهمات (الخيل الجياد): فقالت: هذا زوجي لعمري، فعليكم به واقتلوا العبد. فقتلوه، ودخل امرؤ القيس بالجارية".

إذا استشرنا ليفي- ستروس فيما نحن بصدده من هذه القصة، أخبرنا بوجود علاقة وثيقة في كثير من الحضارات بين الألغاز ونكاح المحارم: أوديب قبل أن يقع في سفاح المحارم يُواجَه بلغز. في حضارة بعض قبائل الهنود (قبائل البويبلو) يلقي المهرج، وهو ابن زنا المحارم، ألغازا على النظّارة. البومة التي تلقي على البطل في قصص الألجونكوينز أسئلة يتحتم عليه أن

يجيب عنها وهو يعاني سكرات الموت، لها صلة قرابة بالساحرة التي تكتشف أن ابنها وابنتها يقعان في المسافحة. وهكذا، فحيث يكون اللغز يكون سفاح المحارم.....

ثم الألغاز أو الأسئلة على نوعين، فأسئلة تبقى بلا أجوبة، وأجوبة لا تسبقها الأسئلة التي يفترض أن تُسأل، كما في قصة برسيفال معتوه القرية في قصة الكأس الذي كان من الغباء بحيث لم ينهض في ذهنه السؤال، فوجد القارب السحري حين لم يلق بالا إلى السؤال الذي كان يفترَض أن يسأله. وكانت الإجابة قائمة هنالك: الزورق. ولكن السؤال لم يكن ليدور بباله. الخطر فما يرى ستروس قائم إن لم يكن أبطال القصة على مسافة صحيحة. يجب أن يكونوا على مسافة متوازنة: لا قريبين جدا ولا بعيدين جدا. لا إفراط ولا تفريط. الذي في الأساطير بطل يقترب جدا فيقع في سفاح المحارم، وآخر حصور لا يأتي النساء وليس له علاقة بهن بالمرة. برسيفال هو بعبارة أخرى أوديب مقلوبا؛ إذ العفة هي مقلوب سفاح المحارم. وحينئذ، فسؤال بلا جواب هو الصورة المقلوبة لجواب بلا سؤال. إن أوديب لا يجد إجابة عن السؤال الذي طرحه الطاعون المتفشي في مدينته؛ ذلك أن الإجابة الوحيدة للطاعون هي أوديب نفسه. وحل اللغز يأتي معه بسفاح المحارم. وهذا يأتي معه بجملة أمور يفترض أن يظل بعضها بمعزل عن بعض: الابن والأم، الأخ والأخت إلخ. ولذلك كان من الأفضل من وجهة نظر القصة في أوديب ألا يُحل اللغز. وقد حذره تيرزياس من أجل ذلك من الحل؛ ذلك أن الإجابة معناها سفاح المحارم: الإفراط في الدنو.[٣٦]

الخطر الذي تشتمل عليه قصة امرئ القيس إذاً، وهو خطر القتل، إنما جاء من شدة الاقتراب، من الإفراط، لا التفريط.

هذه القصة هي مثال من الأخبار التي تروى عـن امـرئ القيس. أخبار امرئ القيس ليست تأريخا لأحداث فعلية، وإنما هي قراءة تحليلية نفسية لنصوصه. إن القصة بما يشيع فيها من إشباع مبدأ الثلاثة علي نحو مفرط (السؤال الذي يطرحه امـرؤ القـيس مبني على مبدأ الثلاثة: الكلبة، الناقة، المرأة، ثم سؤال المرأة مبني على ثلاث خصال. كذلك صداق امرئ القيس وهديتـه، وسـؤال العبد للمرأة عن ثلاثة – أبيها وأمها وأخيها إلخ) إنما هي تأكيـد على المثلث الأوديبي: الأم – الذات – الأب. إشباع مبدأ الثلاثـة تولد أولا من هذا المثلث، ثم مضى ثانيا في تأكيده.

والرغبة النهمة التي لا ترتوي أظهرتها الأخبار التي تروى عن أخذه بثأر أبيه الذي لم يعدل به أحدا. ثم إن هذه الرغبة تكف دائما. جاء في الأغاني:(٧٧)

> ومر بتبالة وبها صنم للعرب تعظمه يقـال لـه ذو الخلصة، فاستقسم عنده بقداحه،وهي ثلاثة: الآمر والنـاهي والمتربص، فأجالها فخرج الناهي ثم أجالها فخرج الناهي ثم أجالها فخرج الناهي، فجمعها وكسرها وضرب بهـا وجـه الصنم وقال:مصصت بظر أمك لو أبوك قتل ما عقتني.

ذو الخلصة الصنم الذي تعظمه الجماعة إنما هو ثقافتهـا التـى يأبى الشاعر أن ينقاد لها. و لاء الأب، أو الخصاء الذي لا ينقـاد لـه الشاعر، تظهر في خروج الناهي له في كل مرة يستقسم فيها بالأزلام.

امرؤ القيس في خطاب ماوية:

أماويّ، هل لي عندكم من معرّس   أم الصرم تختارين بالوصل نيأس

أبيني لنا ....

يشبه العاشق في خطاب بارت. كأنـه يقـول لهـا هـو أيضا:[٧٨]

وأنتِ أخبريني يا نفسي الأخرى هل ستجيبينني آخر الأمر؟

لقد تعبت منك ولم أعد مشوقا إليك. أريدك وأبيـت الليل وأنتِ بعيني. أستغيث بك عليـك. أجيبينـي، فاسـمك أضحى كفتيت المسك الذي تنتشر رائحته من حولي.

تذوب الفروق بين "أنا" (التي تتخذ صورة يـاء المـتكلم-المفرَد تارة، ثم ضمير المتكلم الجمع تارة أخرى) و"أنـتِ" (التـي تتخذ صورة ضمير المخاطب الجمع تارة وياء المفردة المخاطبـة تارة أخري). فهل هذه العلاقات المعكوسة بين الضمائر إلا صدى لانعكاس الأنا في المرآة: قف أمام مرآة وانظر إلى الصورة التي تطالعك، ترى يدك اليمنى صارت اليسرى وترى اليـسرى وقـد صارت اليمنى، وهكذا كل شيء منك ومنها. تظهر المرآة الصورة معكوسة دائما:

لي: عندكم :: تختارين : نيأس = أنا : أنتم :: أنتِ : نحن

ما يسميه لاكان الآخر الصغير هو الآخر الذي لا يصدق عليه بالمرة أنه آخر؛ ذلك أنه قسيم الأنا وقرينه بصورة جوهرية، يتـشابك معه في علاقة هي دائما علاقة مرآوية يمكن فيها أن يحـل أحـدهما

محل الآخر، فهي علاقة تبادلية دائما: الأنا، والصورة المرآوية.(٧٩)

ويظهر هذا الآخر الصغير في بعض كتابات لاكان بوصفه الشِلْو part-object، وهو أي جزء من الجسد يمكن تصوره منفصلا عن سائره، وذلك كصدر الأم (الثدي) في وعي الطفل.(٨٠) ومن الغريب الذي يلحظه الدارس لشعر امرئ القيس أنه أخفى في شعره كله ذكر صدر المرأة واستعاض عن ذلك بأجزاء الجسد الأخرى التي ظهرت عند ذكره إياها. وهي كلها أمثلة من الفتشية fetishism التي هي ملمح يميِّز الرغبة في الآخر الصغير: وجيد كجيد الرئم، وكشح لطيف كالجديل، وساق كأنبوب السقيّ، وتعطو برخص كأنه أساريع ظبي إلخ. ولكن الذي لا ينبغي أن يفوت ملاحظتنا أن الذين قرأوا امرأ القيس قديما خانوا رغبته في إخفاء صدر الأم حين أظهروه في اللغز الذي يطرحه: ما ثمانية، وما أربعة، وما اثنتان. بل أرادوا إشباع الرغبة في إظهاره في الأقسام الثلاثة للغز.

-١١-

الرغبة كما يقول بارت في "حديث عاشق" عـن الروائـي فيليب سولر هي كـل شيء، فأينما تُولِّ فثم الرغبة. ثـم لاشـيء سوى الرغبة[٨١]. والرغبة كما يقول سبينوزا وشايعه لاكان "جوهر الإنسان"[٨٢]. الرغبة في الوقت نفسه لب اهتمام التحليل النفسي[٨٣]. وريكور هو الذي يرى أن التحليل النفسي هو أساسا ضرب مـن هرمنيوطيقا الرغبة hermeneutics of desire[٨٤]. كذلك فالمفهوم الذي يمكن القول إنه يقع في القلب من تفكير لاكان إنما هو مفهوم الرغبة[٨٥]. إننا في هذا السياق نزعم كذلك أن الرغبة هي المدخل الأساسي إلى شعر امرئ القيس الذي ينبغي أن يُقدَّم قبل الـدخول إليه من مداخل أخرى.

هوامش البحث

(1) Skura,M. A., the Literary Use of Psychoanalytic Process, Yale University Press,1981,p.1.

ولقائمة مفصلة بإشارات فرويد المتكررة إلى ما اكتشفه الشعراء ، راجع :

-Holland N., Psychoanalysis and Shakespeare, pp. 1-44.

-Spector, J. J., the Aesthetics of Freud :A Study in Psychoanalysis and Art, pp. 33-145

(٢) امرؤ القيس، ديوانه ،تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ،ص٣٩.

(٣) نفسه ، ص٣٨.

(٤) نفسه ، ص٧٦.

(٥) نفسه ، ص٧٥.

(٦) نفسه ، ص٣٨.

(٧) نفسه ، ص٣٩.

(٨) نفسه ، ص٣٥.

(٩) نفسه ، ص٧٧.

(١٠) نفسه ، ص١٠٥.

(١١) نفسه ، نفس الصفحة .

(١٢) نفسه ، ص١٠١.

(١٣) نفسه ، ص٢٧.

(14) deMan,P.,Blindness and Insight,University of Minnesota Press,1983,p.18.

(15) Richardson. W. J. "Psychoanalysis and the Being-question" in Smith. J. H. and Kerrigan. W., eds.,Interpreting Lacan, p.152.
وراجع إشارات أخرى في الصفحات الآتية: 29-30, 58, 141, 153.

(16)Casey, E. S., and Woody. J. M.,"Hegel, Heidegger, Lacan: The Diaectic of Desire" in Smith, J. H.and Kerrigan,W., eds..Interpreting Lacan, pp.107-8.

(17) Korn,Francis.Elementary Structures Reconstructed: Levi-Strauss on Kinship, Tavistock Puplications, 1973, P.10.

(18) Casey, E. S., and Woody, J. M., Ibid., p.108.

(19) Ibid., p.106.

(20) Gunn. D., Psychoanalysis and Fiction, p.48.

(21) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, Routledge, 1996.p.140.

(22)Ibid..p.22.

(٢٣) وآدابها. راجع: محمد غيث: رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة عين شمس ، كلية الآداب ، قسم اللغة العربية

(24) Gunn. D., Psychoanalysis and Fiction, p. 56.

(25) Casey. S., and Woody . J. M.,"Hegel, Heidegger, Lacan : The Dialectic of Desire" in Smith,J. H. and Kerrigan, W., eds..Interpreting Lacan, p. 110.

(26) Ibid.. p.109-10

(27) Gunn. D.. Psychoanalysis and Fiction, p.49.

(28) Ibid., p. 51.

(٢٩) انظر المعلقة في ديوان امرئ القيس ، الصفحات :٨-٢٦.

(٣٠) راجع لسان العرب ، مادة "قطم" .

(٣١) ديوانه ص٦٨.

(٣٢) حاتم الطائي ، ديوانه ص٤٧.

(٣٣) نفسه ،نفس الصفحة.

(34)Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, pp.91-2

(35)Kojeve, A., Introduction to the Reading of Hegel,trans. James H. Nichols Jr., New York and London: Basic Books, 1969, p.6.

(٣٦) ديوانه ، ص ١٠١ .

(37) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, pp.6, 38,105-6.

(٣٨) القصيدة في ديوانه ١٠١-١٠٤.

(٣٩) راجع ديالكتيك السيد والعبد عندهيجل في :

-Casey. S.,and Woody, J.M.,"Hegel, Heidegger, Lacan: The Dialectic of Desire"in Smith , J. H. and Kerrigan , W. , eds., Interpreting Lacan, pp.75-88.

(40) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p.106.

(41) Leavy, S.A., the Psychoanalytic Dialogue, Yale University Press, 1980,p.79.

(42) Clement, C., the Lives and Legends of Jacques Lacan, New York, Columbia University Press,1983,pp.96-7.

(٤٣) ديوان امرئ القيس ، ص ص١٥٧-١٥٨.

(٤٤) نفسه ، ص١٠٦.

(٤٥) نفسه ، ص٦٧.

(٤٦) نفسه ، ص٦٠.

(47) Clement,C., the Lives and Legends of Jacques Lacan,

pp.98-100.

(٤٨) ديوان دمعة للأسى..دمعة للفرح، الفجالة، مصر، ٢٠٠٠،ط١ ص٦٠.

(٤٩) ديوانه ، ص١٠٥.

(50) Lacan, J., Ecrits, trans. Alan Sheridan, London: Tavistock, 1977، p.23.

(51) Easthope, A., the Unconscious, London, Routledge, 1999,p.55

(52) Kojeve, A., Introduction to the Reading of Hegel, p.7.

(53) Ibid., p.41.

(54) Casey , E. S., and W oody, J. M.,"Hegel, Heidegger, Lacan: The Dialectic of Desire" in Smith, J. H. and Kerrigan, W., eds., Interpreting Lacan, p.85.

(٥٥) ديوانه ،ص٨٦.

(٥٦) نفسه ،ص ص١٠٥-١٠٦.

(57) Easthope, A., the Unconscious, p.55.

(58) Evans , D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p.23.

(٥٩) ديوانه ،ص ١٠٧.

(60) Evans , D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p.23.

(٦١) ديوانه،ص ٢٨.

(٦٢) نفسه ،ص ٢٨.

(٦٣) نفسه ،ص٣٣.

(64) Eeke, W.V., "Hegel as Lacan's Source for Necessity" in Smith, J.H. and Kerrigan, W., eds., Interpreting Lacan, p.128.

(65) Ibid., pp.126-27.

(٦٦) ديوانه ، ص٣٤.

(٦٧) راجع لسان العرب مادة ب س س.

(٦٨) ديوان امرئ القيس ص ٦٨.

(٦٩) ديوانه ،ص٣٣.

(70) Green , A., "Logic of Lacan's objet (a)* and Freudian Theory: Convergence and Questions" in Smith,J.H.and Kerrigan,W.,eds.,Interpreting Lacan,p.168.

(71)Ibid.

(٧٢) انظر البيت والقصيدة في ديوان امرئ القيس ص ص٧٢-٧٧.

(73) Bennett, A., and N. Royle, An Introduction to Literature, Criticism and Theory, Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1995, p.142.

(74) Evans , D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis , p.32.

(٧٥) الأغاني ج٩ص ص١٢٠-١٢٢.

(76) Clement , C., the Lives and Legends of Jacques Lacan , pp.133-34.

(٧٧) الأغاني ج٩ص١١١.

(78) Barthes, R., A lover's Discourse: Fragments, trans. Richard Howard , London, Jonathan Cape,1979 .p.155.

(79) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p.125.

(80) Ibid.

(81)Barthes, R., A lover's Discourse: Fragments, p.155.

(82)Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p.36.

(83) Ibid.

(84) Casey, E. S., and W oody, J. M.,"Hegel, Heidegger, Lacan: The Dialectic of Desire" in Smith, J. H. and Kerrigan, W., eds., Interpreting Lacan, p.81.

(85) D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis Evans,, p.36.

مـراجع

- Ann Jefferson and David Robey. Eds. Modern Literary Theory, Totowa: Barnes 1982.
- Barthes. R., A lover's Discourse: Fragments, trans. Richard Howard . London, Jonathan Cape,1979.
- Bennett. A., and N. Royle. An Introduction to Literature, Criticism and Theory, Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1995.
- Charles E. Bressler, Literary Criticism: An Introduction, Prentice-Hall, Inc. U.S. 1994.
- Clement, C., the Lives and Legends of Jacques Lacan, New York, Columbia University Press,1983.
- deMan, P.,Blindness and Insight, University of Minnesota Press,1983.
- Dylan Evans, Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, Routledge, London and New York, 1996.
- Easthope, A., the Unconscious, London, Routledge, 1999.
- Ferdinand De Saussure, Course in General Linguistics, ed. Charles Bally and Albert Sechehaye with Albert Riedlinger, trans. Roy Harris, London: Duckworth, 1987.
- Gunn, D., Psychoanalysis and Fiction.
- Irena R, Makaryk (ed.), Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, University of Toronto Press, London, 1994.
- John R. Morss, Growing Critical, Routledge, London and

New York, 1996.

- Julian Wolfreys & William Baker, eds. Literary Theories, Macmillan Press, 1996.
- Kojeve, A., Introduction to the Reading of Hegel,trans. James H. Nichols Jr., New York and London: Basic Books.
- Korn,Francis,Elementary, Structures Reconstructed: Levi-Strauss on Kinship, Tavistock Puplications, 1973.
- Lacan, J., Ecrits, trans. Alan Sheridan, London: Tavistock, 1977.
- Leavy, S.A., the Psychoanalytic Dialogue, Yale University Press, 1980.
- Malcolm Bowie, Lacan, London, Fontana, 1991.
- Maud Ellmann, ed. Psychoanalytic Literary Criticism, Longman Group, U.K. 1994.
- Meredith Anne Skura, The Literary Use of the Psychoanalytic Process, Yale University, 1981.
- Peter G. Beidler, Boston, Ed. "Psychoanalytic Criticism", in The Turn of the Screw, New York, 1995.
- Raman Selden, Contemporary Literary Theory, Kentuky, 1985.
- Rene Wellek & Austin Warren, Theory of Literature, New York, Harcourt, 1942.
- Roy P. Basler, Sex, Symbolism and Psychology in Literature, New York: Octagon, 1975.
- Shlomith Rimmon-Kenan, A Discourse in Psychoanalysis & Literature, Methuen, London & New York, 1987.
- Smith, J. H. and Kerrigan, W., eds.,Interpreting Lacan.

فهرس عام

المؤلف

* **د. السيد إبراهيم محمد سيد أحمد**

أستاذ النقد الأدبي الحديث، كلية الآداب (بنى سويف) جامعة القاهرة

* **صد له من المؤلفات النقدية:**

- **الضرورة الشعرية: دراسة أسلوبية**، بيروت، "دار الأندلس، ١٩٧٩".
- **نظرية القارئ**، القاهرة، "زهراء الشرق، ١٩٩٧".
- **الرمز والفن**، القاهرة، "نهضة مصر، ١٩٨٨"
- **نظرية الرواية**، القاهرة، "دار قباء، ١٩٩٨".
- **أزاهير الرياض**، الرياض، "نادى الرياض الأدبى، ٢٠٠٤".
- **قصيدة "بانت سعاد" وأثرها فـــى التـــراث العربـــى**، بيـــروت، "المكتب الإسلامى، ١٩٨٦".
- **المتخيل الثقافى ونظرية التحليل النفسى المعاصـــر**، القـــاهرة، "مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٥"

* **ومن الدواوين الشعرية:**

- **صلوات العشاق**، ط٢، ١٩٩٨.
- **عبير الرياض**، القاهرة، "دار قباء، ٢٠٠٣".
- **لينور**، القاهرة، "مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٥".